National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ MICROFILMÉE TELLE QUE NOUS L'AVONS REÇUE

NL 339 (r. 86/01)

Canada

347

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Division
Division des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

0-315-27078-0

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

PASQUALE PATRIZIO VERDICCHIO

Date of Birth — Date de naissance	Country of Birth — Lieu de naissance
MARCH 4, 1954	ITALY

Permanent Address — Résidence fixe

860 - 17th Street
West Vancouver
B.C. V7V. 3T6

Title of Thesis — Titre de la thèse

IL CANZONIERE PETRARCHESCO : DISCORSO SULLA MORTE E SULLA POESIA AMOROSA.

University — Université

UNIV. of ALBERTA

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée

M.A.

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade	Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse
SPRING '84	ENRICO MUSACCHIO

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date	Signature
October 24 1983	Pasquale V. Verdicchio

NL-91 (4/77)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Il Canzoniere petrarchesco:

Discorso sulla morte e sulla poesia amorosa.

by

Pasquale Patrizio Verdicchio

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

Italian Literature

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

Spring 1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Pasquale Patrizio Verdicchio

TITLE OF THESIS Il Canzoniere petrarchesco: Discorso sulla morte e sulla poesia amorosa.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1984

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Pasquale P. Verdicchio

PERMANENT ADDRESS:
860 - 17 th street
West Vancouver
B.C. Canada

DATED February 10 1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled: Il Canzoniere petrarchesco: Discorso sulla morte e sulla poesia amorosa, submitted by Pasquale Verdicchio in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Italian Literature.

Enrico Mazzocchi
.....
Supervisor

Maurizio Gualtieri
.....

Massimo Verdicchio
.....

Date 24 Oct '83

Abstract

Francesco Petrarca, great poet of the fourteenth century and one of the greatest men of all times, an avid scholar and admirer of classical texts, is widely acknowledged as the reviver of classical forms of composition. Aside from literature and philosophy his interests included music and politics, as well as travel.

Many of his works, most of which were unfinished were written in Latin, but one important collection, the one under study here-in, was written in the "vulgar", in other words, in Italian. Petrarca feigned a dislike for his Italian compositions, but these nevertheless placed him along side of Dante as an innovator in the use of Italian as a literary language.

The important collection mentioned above is known as the Canzoniere. The Canzoniere is a collection of poems widely believed to have been written for Laura, Petrarca's one great love. Whether this is true or not has never been satisfactorily proven; in any case it would make little difference to the text which has come down to us.

The purpose of this study has been to re-examine the Canzoniere in an attempt to better define the relationship between the woman present in the poems (Laura), the man/poet of the poems, and the poems themselves. Such a relationship which circumscribes the "love poems" of the Canzoniere was also examined in light of another important factor to the collection: the presence of death.

How did Petrarca intend for us to read his work? As a series of "love poems"? As nothing more than a random collection of unfinished fragments with no ultimate purpose in mind? Or as a work with which he intended to establish himself in literary history? It is the last which seems to be the most likely answer. Petrarca not only collected his compositions with a purpose in mind, but he carefully re-worked each one until fully satisfied they would serve his aims. The disdain he showed for the Canzoniere masked the importance of its contents. Coming out of a tradition of "love poetry" that included the Troubadors and the Sicilian School, one that through poets such as Guinicelli culminated with Dante's Vita Nuova, Petrarca sought to mark his own ground and establish a different language for "love poetry"; one which has been the rule since its inception.

Sunto

Francesco Petrarca, gran poeta del Quattordicesimo secolo e uno dei grandi uomini di tutti i tempi, avido studioso ed ammiratore di testi classici, è comunemente riconosciuto come il rianimatore di forme di componimento classiche. A parte il suo interesse in letteratura e filosofia gli interessavano anche la musica, la politica ed il viaggio.

Molte opere petrarchesche, la maggior parte delle quali rimasero incompiute, furono scritte in latino, ma una raccolta importante, il soggetto di questo studio, fù scritta nel "volgare", cioè in italiano. Petrarca mostrava una falsa ripugnanza per i suoi componimenti in italiano; ciò non ostante questi lo situarono accanto a Dante come innovatore nell'uso dell'italiano come linguaggio letterario. La raccolta menzionata antecedentemente è conosciuta sotto il nome di Canzoniere. Il Canzoniere è una raccolta di poesie generalmente presentata come scritta per Laura, il grande amore del Petrarca. Questo non è mai stato soddisfacentemente affermato come vero o falso; in ogni caso farebbe poca differenza al testo che ci è giunto.

Lo scopo di questo studio è stato di riesaminare il Canzoniere per tentare di meglio definire il rapporto fra la donna delle poesie (Laura), l'uomo/poeta delle poesie, e le poesie stesse. Questo rapporto che circoscrive le "poesie d'amore" del Canzoniere è anche stato esaminato tenendo presente un altro fattore importante alla raccolta; la presenza della morte.

Come avrebbe voluto che si leggesse quest'opera Petrarca? Come una serie di "poesie d'amore"? Come nient'altro che una raccolta a caso di frammenti incompiuti senza scopo definitivo? Oppure, come un'opera con la quale aveva intenzione d'inserirsi nella storia letteraria? L'ultima sembra che sia la risposta più probabile. Petrarca non solo raccolse le sue composizioni con uno scopo ma le lavorò continuamente fin quando soddisfatto che portassero ad una fine prestabilita.

Lo sprezzo che mostrava per quest'opera nascondeva la importanza del contenuto. Emergendo da una tradizione di "poesia amorosa" della quale facevano parte i Trovatori e la Scuola siciliana Petrarca cercava di distanziarsi dagli ideali stilnovistici che, attraverso poeti come il Guinicelli, culminarono con la Vita Nuova di Dante. Petrarca creò questa distanza creando un linguaggio particolarmente suo che lo stabilì come autorità nella "poesia amorosa."

Indice

Introduzione .....p. 1

Capitolo 1 Il Canzoniere .....p. 10

I. Evoluzione dell'opera.....p. 11

II. Le due parti del Canzoniere .....p. 15

Capitolo 2 Direzione della poesia amorosa ed influenze sul Canzoniere .....p. 19

Capitolo 3 La Donna ed il Poeta nel Canzoniere .....p. 27

I. La Donna e il Poeta .....p. 28

II. Laura e il Lauro .....p. 32

III. La Sestina della Trasformazione .....p. 33

IV. I Miti nel Canzoniere .....p. 39

Capitolo 4 Il Carattere Indipendente del Canzoniere .....p. 49

Capitolo 5 L'Atemporalità del Canzoniere .....p. 56

Capitolo 6 Il Canzoniere e la Morte .....p. 60

I. La Morte nel Canzoniere .....p. 61

II. Desiderio e Paura della Morte .....p. 66

Capitolo 7 La Verità Poetica .....p. 73

I. Alla Ricerca della Verità Poetica .....p. 74

II. L'avvicinamento alla Verità .....p. 79

Bibliografia .....p. 84

AVVERTENZA

La numerazione dei componimenti citati dal Canzoniere varia nell'ambito di questo studio. Nel Capitolo 1 la numerazione, rifacendosi al testo di Ernest Wilkins, Vita del Petrarca e la Formazione del Canzoniere, dal quale maggior parte delle informazioni sono provenienti, la numerazione è in numeri arabici. Per il resto dello studio, Capitolo 2 in poi, la numerazione segue le raccomandazioni del MLA Stylesheet, cioé l'uso di numeri romani.

INTRODUZIONE

Anche avendo raggiunto la fama negli occhi dei suoi contemporanei prima che scrivesse L'Africa, il Petrarca stesso sentiva il bisogno di distinguersi in modo interamente suo. La sua grande nostalgia di un'età simile all'amata antichità lo avevano portato a scrivere tante opere di sapore classico. Egli stesso aveva conscienca di essere un ottimo poeta; e questa conscienza si riflette in due scritti importanti per la sua poetica. Una è il Secretum, l'altra è la "Lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro."

Nel Secretum quando Agostino accusa Francesco di vantià quest'ultimo risponde: "si è giunti infatti al punto, come soglio spesso dire, che, secondo la nota sentenza di Cicerone, si vale piuttosto per la pochezza degli altri che non per la forza nostra."[1] Anche se la formulazione è almeno all'apparenza modesta questa dichiarazione sembre indicare che il Petrarca si sentiva superiore agli stessi antichi imitati da lui.

Nella "Lettera a Dionigi" troviamo un episodio simile che rispecchia questa idea del Petrarca.

L'ascesa del Monte Ventoso trattata nella lettera può facilmente essere considerata un'allegoria che descrive l'ascesa poetica del Petrarca. Arrivato in cima Francesco descrive il panorama; parla del monte chiamato "Figliuolo," più alto di tutti i monti e che sembra infatti il padre degli altri. Esser in cima al Monte Ventoso gli dà la impressione di essere tantoin alto che: "mi divennero meno incredibili l'Athos e lo Olimpo se vedo con i miei stessi occhi, su un monte meno celebrato, quanto avevo letto ed udito di essi."[2]

Quale significato possiamo dare a questo passo? Sembrerebbe che Petrarca voglia fare un paragone fra se e gli antichi poeti. Il suo monte è meno cantato dell'Athos e dell'Olimpo, i quali furono cantati dai grandi poeti greci perché erano la residenza degli dei. Ma a suo giudizio il suo monte è superiore a quegli altri, la sua poesia è maggiore alla loro. Forse che il Monte Figliuolo non adombra il Petrarca stesso, il quale è come un figlio degli scrittori classici ma contemporaneamente si sente di averli sorpassati. Oggi ancora si considera al Petrarca come il poeta responabile di aver risuscitato tante forme classiche. Secondo quello che dice un critico, egli prese "le forme dei suoi precedenti e le portò alla perfezione tecnica, e le stabilì come modelli per i suoi posteriori."[3]

Le opere del Petrarca, per quanto perfettamente sviluppate, per la maggior parte rimasero sempre non finite. Egli sembra avec trovato difficoltà nel portare a termine un'opera prima di iniziarne un'altra. È questo riflette un pò l'insoddisfazione che sembra egli trovasse in parecchie di queste.

"Durante la giovinezza e la prima maturità del Petrarca" egli espresse il desiderio "di conquistarsi la fama - un desiderio questo, intimamente collegato con l'impulso creativo che spinse il Petrarca a esercitare l'attività di scrittore."[4]

La ricerca della fama lo induceva a iniziare sempre un nuovo progetto che si sarebbe dimostrato tale da dargli l'immortalità. Tale progetto egli credeva fosse L'Africa, alla quale vi è un riferimento diretto proprio nella "Lettera a Dionigi" nel brano che segue alla sua

dichiarazione di superiorità. In quello dichiara d'avere appreso le forme degli antichi e in seguito presenta l'opera nella quale questa forme verranno messe in uso e che lo renderanno perennemente famoso:

> "Volgo lo sguardo verso le regioni italiane, laddove più inclina il mio cuore; ed ecco che le Alpi gelide e nevose per le quali un giorno passõ quel feroce nemico del nome di Roma rompendone, come dicono, le rocce con l'aceto, mi parvero, pur cosi lontane, vicine."[5]

In termini cronologici l'inizio dell'Africa segue il componimento della "Lettera a Dionigi." Quest'ultima fũ scritta nel 1336 mentre L'Africa fũ iniziata nel 1338 o nel 1339.[6] Dopo aver iniziata quest'opera Petrarca ricevé la corona di alloro a Roma nel 1341.[7] L'Africa circolõ largamente e venne richiesta già allora, ma essa pure seguì la strada di tante altre opere e rimase incompiuta. Quale ne potrebbe essere la ragione? Ritengo che Petrarca si sia reso conto che anche questa era un'opera inadequata a fornirgli gloria perenne. Anche questa era nient'altro che una dimostrazione dei metodi e delle forme classiche che avviluppavano un contenuto pseudo-storico tale per cui non sarebbe stato possibile distinguerla dalle sue altre opere o da altre opere classiche, oppure di stile classico, scritte dai suoi contemporanei. Ne è riprova un episodio riportato da Guide Martellotti nell'introduzione alla edizione Ricciardi del Secretum, del 1955, un espisodio riguardante un certo signor Jean-Baptiste Lefebvre de Villebrune, filõlogo della fine del XVIII^{o} secolo, il quale ritrovando un "frammento poetico di 34 esametri, in cui credette di riconoscere un passo inedito delle

Puniche di Silio Italico, si affrettò a inserirlo nell'edizione che preparava di quel poema. Si trattava in realtà di un brano dell'Africa."[8] Se da una parte questo fatto dimostra la perfezione stilistica raggiunta dal Petrarca è purtuttavia la prova inoltre della fondamentale mancanza di unicità e individualità di questo stesso suo sforzo.

Senza dubbio il Petrarca aveva l'intenzione di terminare tutte le sue opere, ma sentiva la necessità di dedicarsi in particolare a quella che in ogni suo aspetto avrebbe potuto essere indentificata come sua. Non è questo il sogno di ogni poeta? Il sogno di una opera innovativa, unica, che dà la gloria al suo creatore e lo rende immortale?

Traspare dall'ultimo libro del Secretum che il poeta aveva perso fiducia nell'Africa. Agostino consiglia Francesco di abbandonarla perché essa mai lo porterà alla gloria.[9] Ed infatti, al tempo in cui fù scritto il Secretum, Petrarca già aveva abbandonato l'Africa.

Cosa indusse il Petrarca a scegliere lo stile, la lingua, ed il soggetto per il Canzoniere, l'opera che infatti lo avrebbe reso in seguito famoso?

La scelta dello stile e delle forme credo che fù abbastanza facile. Petrarca era un maestro in tutte le forme poetiche. Risuscitò il sonetto, la canzone; e componeva con eleganza madrigali e sestine. Ben nota è la sua abilità nel Canzoniere in cui usa tutte queste forme. Le sue forme poetiche debbono molto ai suoi studi dei classici.

Per quanto riguarda la lingua, non poteva che scegliere il suo toscano, il volgare. Se voleva distinguersi nettamente dalle opere classiche, dagli antichi e dai suoi contemporanei non poteva che fare una scelta linguistica totalmente distinta dalla loro.

Petrarca aveva avuto contatto con scritti in italiano durante i suoi studi a Bologna. Come racconta il Wilkins:

> "Gli anni trascorsi a Bologna furono inoltre importanti, nella vita del Petrarca, per una altra ragione, estranea agli studi. Fù in quel luogo, senza dubbio, ch'egli venne per la prima volta in contatto con uomini e giovani che scrivevano poesia non già nel latino delle scuole, bensì nella loro lingua viva, l'italiano."[10]

Oltre a questo contatto di prima mano a Bologna, durante il quale Wilkins crede che Petrarca abbia provato a scrivere anche lui dei componimenti in italiano,[11] il giovane Francesco aveva l'esempio di Dante Alighieri, il quale aveva scritto la sua grande Commedia nella lingua italiana; e che aveva in due delle sue opere, Il Convivio e La Vita Nuova, difeso l'uso dell'italiano come lingua letteraria. La scelta dell'italiano come lingua nella quale avrebbe scritto la sua opera nuova non fù dunque tanto difficile; scelta tanto più facile per il fatto che egli aveva già scritto molti frammenti in italiano prima ancora di aver preso la sua decisione. Wilkins ci informa che approssimativamente quaranta delle poesie del Canzoniere furono scritte nel periodo 1338 - 1339.[12]

Come possiamo allora leggere il Canzoniere, se non come un'espressione dei desideri e delle necessità del Petrarca poeta? Le

sue intenzioni erano senz'altro di scrivere un'opera immortale, un compito che necessariamente significa che l'opera sia innovativa e che rappresenti per il poeta stesso una "verità poetica."
Le opere petrarchesche, al di fuori del Canzoniere, rappresentano rifacimenti e perfezionamenti di forme classiche. In più, Petrarca si trovava in un periodo di flusso durante il quale percepì che il problema non era di continuare una tradizione, secondo la linea tracciata dai suoi scritti, ma di delinearne i limiti. Il Canzoniere rappresenta quasi una ribellione contro il tipo di poesia caratteristica dell'epoca, al quale il Petrarca stesso aveva contribuito; una ribellione contro l'incontestata tradizione che era obbligo di seguire fedelmente. Tale movimento non può fare altro che fermare il progresso della letteratura.
Petrarca voleva, con la sua opera innovativa, stabilire un modello di poesia posto "in urto con la storia."[13] Una poesia non interamente basata su eterne basi, ma una poesia di trasformazioni che loro stesse sarebbero servite come basi di sviluppo.
Lo stacco dalla poesia in latino e l'adozione del volgare rappresentano un solo aspetto dello scontro con la storia, un tentativo di una "verità" distinta dalla verità della epoca.

In quel che segue verranno esposti altri aspetti interni al Canzoniere che lo distinguono come opera innovativa. In primo luogo, si vedrà come Petrarca, inserendosi nella tradizione della poesia amorosa, non fà altro che capovolgere le "leggi" fissate dagli scritti di innumerevoli poeti, Dante incluso, e prende il posto di

quest'ultimo come re della poesia amorosa.

In secondo luogo, il Canzoniere è scritto in maniera tale da formare un sistema circolare ed auto-referenziale che lo distingue dalla letteratura che lo precede. Fino ad allora la donna era stata il perno principale nello svolgimento della poesia amorosa che in effetti serviva per raggiungere Dio. Come poteva Dante aver fatto il suo viaggio se non con l'aiuto di Beatrice?

La donna Laura del Canzoniere dirige anch'essa verso una "verità." Ricordiamo però la circolarità e la auto-referenzialità con le quali il poeta sistituisce Dio con se stesso come la forza creativa; ne segue che la "verità" all quale porta la poesia del Canzoniere non sia altro che la poesia stessa.

Note

[1] Francesco Petrarca, Secretum (Torino: Einaudi, 1977), p. 59.

[2] Francesco Petrarca, "Lettera a Dionigi" in Francesco Petrarca: Opere (Milano: Mursia, 1963), p. 737.

[3] John Freccero, "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics" in Diacritics 5, i, 1975, p. 34.

[4] Ernest Wilkins, Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere (Milano: Feltrinelli, 1980), p. 324.

[5] Petrarca, "Lettera", p. 737.

[6] Wilkins, Vita del Petrarca, p. 36.

[7] Ibid., p. 43.

[8] Guido Martellotti, Introduzione al Secretum (Torino: Einaudi, 1977), p. 199.

[9] Petrarca, Secretum, p. 187.

[10] Wilkins, Vita del Petrarca, p. 22.

[11] Ibid., p. 22.

[12] Ibid., p. 38.

[13] Antonio Porta, "Contro il Potere" in Francesco Petrarca nel VI^{o} centenario della morte (Bologna: Boni, 1976), p. 59.

CAPITOLO 1

Il CANZONIERE

I. EVOLUZIONE DELL'OPERA

Il titolo dato a quest'opera dal Petrarca stesso à Rerum vulgarium fragmenta, come risulta nel codice Vaticano 3195,[1] mentre Canzoniere fù chiamato dai posteri, come pure Rime sparse, titolo preso in prestito dal primo verso del primo sonetto della raccolta.
I frammenti raccolti nel Canzoniere rappresentano un lavoro che copre quasi tutta la vita letteraria del Petrarca, probabilmente a partire dagli anni intorno al 1320 fino alla sua morte nel 1374. La forma finale a noi accessibile non fù il risultato di un unico sforzo finale di raccolta, ma di un processo di composizione, revisione, scelta e riorganizzazione continua.[2] Prima di arrivare a quest'ultima forma ci furono altre otto sistemazioni preparatorie.[3]
La prima raccolta di referimento, ancora anteriore a quelle otto sistemazioni, viene datata dal Wilkins 1336 - 1338. In questa vi sono 25 componimenti, ventitré del Petrarca e due di amici del poeta. Di questi, diciassette furono inclusi nel Canzoniere.[4]
La prima raccolta, tale da mostrare la fase iniziale del processo evolutivo verso il Canzoniere come lo si conosce oggi, prese forma nel 1342, e questa fase durò fino al 1347.[5]

La seconda sistemazione, stesa dal 1342 al 1350, durante il quale tempo "morì Laura", conteneva circa 150 composizioni, e includeva il primo sonetto, detto introduttivo, "Voi ch'ascoltate," ed è allora secondo Wilkins che venne introdotta una divisione dell'opera in due parti.[6] Incluso in questa raccolta è il componimento cclxiv, "I'vo

pensando," che sarà poi la poesia introduttiva della seconda parte.[7] Questa seconda parte "conteneva presubilmente solo poche liriche, ma è certo che il Petrarca pensava di essa come a una sezione destinata ad aumentare."[8]

La terza sistemazione del Canzoniere, ordinata tra il 1356-1358, conteneva approssimativamente 170 poesie. Il Wilkins dice che nel preparare questa raccolta il Petrarca seguì un ordinamento più o meno cronologico, organizzandola nell'ordine in cui "si erano succedute le esperienze in esse riflesse, nei limiti in cui quell'ordine restava chiaro nella mente del poeta o gli sembrava avesse un significato."[9]

La quarta sistemazione, con il titolo Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati fragmentorum liber, fù organizzata tra il 1359 e il 1362.[10] Questa sistemazione è la prima ad essere arrivata ai nostri tempi tale quale era all'origine.[11]
Wilkins sostiene che è chiara in questo manoscritto la divisione in due parti dell'opera; della quale la prima parte contiene 174 poesie, e la seconda 41.[12]

La quinta sistemazione, considerata come quella che Petrarca intendeva essere l'ultima, fù raccolta fra il 1366 e il 1367 con il titolo Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta, il quale rimase identico in tutte le sistemazioni seguenti.[13]
Durante questo periodo il Petrarca aveva incaricato la trascrizione delle sue poesie ad un giovane copista, Giovanni Malpaghini di Ravenna.[14] Questi però lasciò l'impresa prima che fosse finita la trascrizione

della raccolta. Wilkins ci referisce l'ipotesi di Wullf che Giovanni lasciò il Petrarca in parte a causa della repugnanza che provava a dover lavorare attorno a poesie in "volgare."[15]

La sesta sistemazione non è altro che la continuazione de parte del Petrarca stesso del lavoro lasciato imcompiuto da Giovanni Malpaghini. Questa trascrizione fatta dal poeta stesso durò dal 1367 al 1371 o '72; ma Petrarca, oltre a trascrivere di propria mano le sue poesie, fece alcune revisioni, aggiunse nuovi componimenti ed incluse liriche prima giudicate non adatte alla raccolta (come la ccxi).[16]

Alla settima sistemazione il poeta si dedicò dal 1371 o '72 al 4 gennaio 1373.[17] Ad essa il Petrarca si accinse per poterla inviare a Pandolfo Malatesta, il quale gli aveva chiesto una copia del Canzoniere molto tempo prima. La divisione del Canzoniere in due parti era molto più evidente in questa raccolta perchè "le lettere iniziali dei numeri 1 e 264 erano molto grandi," segnalando in tale modo l'inizio di sezioni distinte.[18] L'ordine dei componimenti di questa raccolta era: Parte I - 1, 3, 2, 4-79, 81-82, 80, 83-120, 122 la ballata "Donna mi vene spesso ne la mente," 123-242, 121, 243; Parte II - 264-336, 339-341, 344, 342, 362, 363, 365, 364, 337-338, 366. Accanto al numero 366 la nota "in fine libri ponatur" fù collocata dal poeta.[19] Questa nota, come vedremo più avanti, è di grande importanza per determinare la intenzione del Canzoniere.

L'ottava sistemazione dell'opera, detta la raccolta Quiriniana, fù preparata nel 1373. Questa contiene più o meno gli stessi

componimenti della raccolta Malatesta. E visibile una riorganizzazione e si notano delle assenze se paragonata a quest'ultima. La più note fra le composizioni eliminate è la ballata "Donna mi vene spesso in mente."[20]

L'ordine dei componimenti in questa raccolta era il seguente: Parte I - 1-243; Parte II 264-336, 339-341, 344, 342, 337, 362-365, 338, 366. "E probabile che il numero 366, anche nella forma rappresentata dal Quiriniano D. II. 21, recasse la postilla "in fine libri ponatur," come nella raccolta Malatesta."[21]

La nona e ultima sistemazione del Canzoniere fù compiuta dal 1372 al 18 luglio 1374, data della morte del poeta.[22] La Parte I di questa raccolta contiene quella trascritta da Giovanni; in verità contiene 188 delle 189 composizioni da questo trascritte, a causa dell'esclusione di "Donna mi vene spesso ne la mente"; inoltre, il numero 121 prese il posto di questa ballata e furono aggiunti il numero 179 e i componimenti 191-263.

La Parte II della forma finale include 55 componimenti dalla trascrizione di Giovanni, oltre ai quali furono aggiunti 48 (i numeri 319-366).[23]

Il Wilkins afferma che Petrarca sembra aver voluto riorganizzare la raccolta di nuovo, ma poiché la trascrizione prendeva tanto tempo si trattenne dallo aggiungere altri componimenti e dal continuare nel lavoro di revisione non solo dei componimenti singoli, ma anche dell'intera raccolta.[24]

II. LE DUE PARTI DEL CANZONIERE

La divisione della raccolta di poesie, chiamata da noi il Canzoniere, è una questione irrisolta del mistero petrarchesco. Come si è detto in pagine precedenti, la prima divisione della raccolta è evidente nella seconda sistemazione. Nella preparazione di questa Petrarca chiese al suo trascrittore, Giovanni, di copiare 165 componimenti (163 della raccolta Chigi più altri due). Questa trascrizione finita, Petrarca diede a Giovanni da copiare 41 componimenti che iniziavano con quello che conosciamo come il numero 264, e gli chiese di trascriverli in "un nuovo quaderno."[25] In più, il poeta fece dipingere le lettere iniziali di certi gruppi di poesie in rosso e blu da un miniatore, ma i numeri 1 e 264 hanno "delle iniziali con elaborate decorazioni."[26] Se teniamo presenti queste due caratterestiche si può dedurre che Petrarca ebbe la visione di un Canzoniere compreso di due parti dai primi momenti in cui iniziò a raccogliere le sue rime.

La divisione è molto più evidente nella raccolta Malatesta. Due prove ne sono presentate da Wilkins: "le lettere iniziali dei numeri 1 e 264 erano molto grandi e prima del numero 264 c'erano delle pagine bianche corrispondenti ai 'bona spatia'."[27]
La sistemazione che viene subito dopo a Malatesta segnala la divisione dalle pagine lasciate bianche fra la prima e la seconda parte.[28]

I fatti presentati, dai codici del Vaticano in cui sono conservate le raccolte di riferimento del Petrarca e delle nove sistemazioni del

Canzoniere, "stabiliscono senza alcuna possibilità di dubbio che il Petrarca considerò il Canzoniere come una opera divisa in due parti."[29] La ragione per questa divisione non è tanto chiara e probabilmente non lo sarà mai. L'interpretazione secondo la quale il Canzoniere è una raccolta di poesie scritte per l'amore di una donna durante la sua vita (Parte I) e dopo la sua morte (Parte II) regge, in realtà, soltanto fino a quando non si legga effettivamente l'opera stessa, la cui seconda parte apre con tre componimenti (264-266) nei quali la donna è presentata come ancora vivente.

Si è avanzata l'ipotesi che la divisione fosse stata introdotta dopo la morte di Laura. Ma perché allora iniziare questa parte "in morte" con il numero 264 invece del numero 267? Risulta invece che il poeta aveva deciso di effettuare questa divisione prima della morte di Laura.[30]

Per Wilkins la canzone numero 264 (scritta probablimente nel 1347) fù dettata da una speciale ed importante esperienza che avrebbe portato alla forma bipartitica dell'opera; e che dopo questa decisione "essa fù troppo fermamente radicata nella mente del Petrarca perché la morte stessa di Laura fosse in grado di modificarla."[31]

Note

[1] Umberto Bosco, Petrarca (Torino: UTET, 1946), p. 283.

[2] Ernest Wilkins, Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere (Milano: Feltrinelli, 1980), p. 335.

[3] Ibid., p. 389.

[4] Ibid., p. 336.

[5] Ibid., p. 337.

[6] Ibid., p. 389.

[7] Ibid., pp. 340-41.

[8] Ibid., p. 343.

[9] Ibid., p. 345.

[10] Ibid., p. 349.

[11] Ibid., p. 349.

[12] Ibid., p. 350.

[13] Fausto Montanari, Studi sul Canzoniere del Petrarca (Roma: Ed. Studium, 1972), p. 7.

[14] Wilkins, Vita del Petrarca, p. 355.

[15] Ibid., p. 359.

[16] Ibid., p. 360-364.

[17] Ibid., p. 365.

[18] Ibid., p. 367.

[19] Ibid., p. 368.

[20] Ibid., p. 370.

[21] Ibid., p. 371.

[22] Ibid., p. 374.

[23] Ibid., pp. 377-78.

[24] Ibid., p. 379.

[25] Ibid., p. 380.

[26] Ibid., p. 380.

[27] Ibid., p. 380.

[28] Ibid., p. 381.

[29] Ibid., p. 381.

[30] Ibid., p. 383.

[31] Ibid., p. 384.

CAPITOLO 2

DIREZIONI DELLA POESIA AMOROSA

ED INFLUENZE SUL CANZONIERE

I modelli che Petrarca senz'altro seguì per le composizioni del suo Canzoniere furono quelli della poesia amorosa dei Trovatori, quello del suo grande predecessore Dante, e quelli di altri Stilnovisti.

L'influenza dei Trovatori è forse la più evidente. Petrarca trascorse gran parte della sua vita nel cuore del paese della poesia provenzale, ed il poeta menziona un gran numero di cantori provenzali nel suo "Triumphus Cupidinis" (III. 40-57). In tutte le sue opere Petrarca mostra la propria predilezione per le enumerazioni e le citazioni di altri scrittori, sia per sottolineare le sue intenzioni sia per rendere omaggio. Ecco i versi dal "Triumphus Cupidinis" dove vengono menzionati i Trovatori:

> e poi v'era un drappello
> di portamenti e di volgari strani:
> fra tutti il primo Arnaldo Daniello,
> gran maestro d'amor ch'a la sua terra
> ancor fa onor col suo dir strano e bello.
> Eranvi quei ch'Amor sì leve afferra:
> l'un Piero e l'altro, e 'l men famoso Arnaldo,
> e quei che fur conquisi con più guerra:
> i' dico l'uno e l'altro Raimbaldo
> che cantò pur Beatrice e Monferrato,
> e 'l vecchio Pier d'Alvernia con Giraldo,
> Folco, que'ch'a Marsilia il nome a' dato
> ed a Genova tolto, ed a l'estremo
> cangiò per miglior patria abito e stato;
> Giaufre' Rudel, ch'usò la vela e 'l remo
> a cercar la sua morte, e quel Guiglielmo
> che per cantare a' 'l fior de' suoi dì scemo;
> Amerigo, Bernardo, Ugo e Gauselmo,
> e molti altri ne vidi a cui la lingua
> lancia e spada fù sempre e targia ed elmo.
>
> (Triumphus Cupidinis, iv, v. 38-57)

Jerrold nota che il Petrarca non solo fece uso delle forme poetiche usate dai Trovatori ma anche dei loro schemi di rima. Nella poesia lxx

troviamo imitazioni dei Trovatori come le si trovano nella cxxxv e particolarmente nelle xxix e la ccvi. Nelle ultime due troviamo la ripetizione della rima in ogni stanza susseguente alla prima della canzone. Questo era une schema molto comune ai Trovatori.[1] In tutto il Canzoniere è possibile trovare le influenze di non meno di quattordici poeti Provenzali, fra i quali Bernard de Ventadour e Arnaut Daniel sono i più frequenti.[2] Ed inoltre, Jerrold, a proposito di una contesa poetica, "La Joya de la Violeta", che aveva luogo a Tolosa ogni anno, si domanda se forse Petrarca non fosse stato attratto a questa contesa la quale avrebbe avuto luogo anche ai suoi tempi. Infatti, Petrarca si trovò a passare per quei dintorni proprio durante l'estate del 1330 quando una di queste contese si sarebbe svolta.[3] Le forme poetiche del Canzoniere che possiamo ascrivere alla tradizione Trovatorica sono la canzone e la sestina.

L'altra influenza, quella del cosidetto "stilnovo", per il quale "la passione dell'amore verso una creature provvista di virtù si purifica e si traduce in amore di Dio"[4] è anche più importante. In un'altro passo dal "Triumphus Cupidinis" troviamo i poeti d'amore di lingua volgare italiana:

> Così, or quinci or quindi rimirando
> vidi gente ir per una verde piaggia
> pur d'amor volgarmente ragionando:
> ecco Dant'e Beatrice, ecco Selvaggia,
> ecco Cin da Pistoia, Guitto d'Arezzo,
> che di non esser primo par ch'ira aggia;
> ecco i duo Guidi che già fur in prezzo,
> Onesto Bolognese, e i Ciciliani,
> che fur già primi e quivi eran da sezzo;
> Sennuccio e Franceschin, che fur sì umani
> come ogni uom vide; e poi v'era un drappello
> di portamenti e di volgari strani:
>
> (Triumphus Cupidinis, iv. v. 28-39)

Questi sono i poeti che svilupparono il concetto d'amore cortese dei Trovatori in Italia. E il poeta si presenta come servitore, vassallo, soggetto ai desideri d'Amore. Già Giacomo da Lentino presenta questo sentimento con le parole:

> Amor è un desio che ven da core
> per abundanza de gran plazimento
> e gli ogli en prima generan l'Amore
> e lo core li dà nutrimento.[5]

Guittone d'Arezzo, descritto da Petrarca nel "Triumphus Cupidinis" come une "Che di non esser primo par ch'ira aggia" (v. 33), definisce così la sua concezione amorosa:

> Me piace dir como sento d'amore
> a pro di quei, che men sanno de mene.
> Secondo ciò che pone alcuno autore,
> amore un desidero d'animo ene,
> desiderando d'esser tenedore
> de la cosa che più le piace bene;
> lo qual piacere ad esso è creatore
> e cosa ch'a sua guida il cor retene.
>
> Penser l'avanza e lo cresce e rinova
> e vallo sempre in sua ragion fermando
> e falli fare di ciò che vol prova;
>
> saver lo va, con più può, menomando,
> natura el tene e non vol già che mova,
> per cosa alcuna, de lo suo comando.[6]

Guinicelli, il quale aveva seguito i "detti d'amore" di Guittone d'Arezzo, arriva ad intuire che c'è un "principio formativo della poesia d'amore" non bene esposto nelle posie del Guittone.[7] Così si esprime nei suoi versi:

> Al cor gentil repara sempre Amore
> com'a la selva augello 'n la verdura
> .....

e prende Amore in gentilezza loco
cosi propiamente
come calore in clarità de foco.

Foco d'amore in gentil core s'aprende
come vertute in petra preziosa.
.....
Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero.
.....
Amore in gentil cor prende rivera
per so consimel loco;
com'adamas del ferr'en la minera.[8]

Guido Cavalcanti dichiara nelle sue rime che uomo "di basso core non puõ portar conoscenza dello amore." Con i suoi versi raffigura l'amore come passione, un'emozione di forza tremenda e, si direbbe, negativa.[9]

Forse l'opera più importante fra quelle "stilnovistiche" è La Vita Nuova di Dante. In questa Dante fà, secondo Sanguineti, "un ragionamento storico intorno a un'idea di poesia."[10] Dante segue la conclusione dell'evoluzione del concetto della donna, iniziato coi Trovatori della donna come oggetto d'amore, con la donne come oggetto materiale, terrestre; concetto che nella Commedia trova l'apice nella raffigurazione di Beatrice donna come rivelazione e salvezza.[11]
La "Lettera a Dionigi" del Petrarca contiene un episodio che accenna alla Vita Nuova di Dante. Nella lettera Petrarca racconta di aver incontrato al piede del monte un vecchio il quale aveva fatto la salita cinquat'anni prima, aveva raggiunto la cima, ma ne era ridisceso in cattive condizioni. Il vecchio, desideroso di aiutarli, indica al poeta ed al fratello un sentiero che faciliterà l'anscensione. Se si tiene presente la natura allegorica della "Lettera", rappresentazione

dell'ardua ascesa del poeta al monte della poesia, e si fà un semplice calcolo cronologico, dalla sottrazione di cinquanta anni dalle data della lettera si arriva molto vicini alla data di publicazione della Vita Nuova. Credo perciò che il vecchio al piede del monte non rappresenti altri che Dante, il quale aveva mostrato al Petrarca la via da prendere, cioè la via della poesia amorosa. Quanto ai dubbi che potrebbe sollevare una tale interpretazione allegorica non dobbiamo dimenticare che questo "modo" di leggere la poesia è incoraggiato dallo stesso nostro poeta. Nel "Libro secondo" del Secretum Petrarca cita un passo dall'Eneide di Virgilio con il quale l'autore mostra come leggere un'opera e ci avverte dei due significati possibili, quello letterale e quello figurativo; rappresentanti il primo di Agostino ed il secondo di Francesco nel contesto del Secretum. La citazione di Virgilio è la seguente:

> Qui il re Eolo in un vasto antro i tumultuosi
> venti e le tempeste sonore doma col suo
> potere e con prigione li frena. Essi irritati
> con grande frastuono fremono contro ai chiostri
> del monte. Nel sommo dell'arce ha suo seggio
> Eolo reggente lo scettro.

Dante, nella Vita Nuova, usa lo stesso esempio di Eolo nel capitolo XXV^{o} per dare esempio di lettura letterale e allegorica anche lui. In una nota a quel capitolo, citazione del Contini, vediamo che "nel passo del I dell'Eneide (vv. 65, 76 sg.) Giunone persuade Eolo a sconvolgere coi venti il Tirreno dove navigano i Troiani: s'intende che per Dante, nel solco della tradizione aperta dal mitografo (del V^{o} secolo) Fabio Planciade Fulgenzio, le divintà pagane in genere e di Virgilio in

particolare sono mere allegorie."[12]

E qui che Petrarca prende in mano la penna per adattare le idee precedenti ad un sistema suo personale.

Com'è evidente, Petrarca aveva una perfetta conoscenza dei suoi predecessori nel campo della poesia amorosa. Come si è anche visto, la tradizione aveva raggiunto un apice con Dante. Petrarca però riuscì a svincolarsi "dalle ricerche dottrinali e porta[re] la sua raffigurazione in un'altra sfera, annunziando che l'amore, nella pura sua essenza, è soltanto più poesia."[13]

Note

[1] Maud F. Jerrold, Francesco Petrarca: Poet and Humanist (N. Y.: Kennikat Press, 1970), p. 122.

[2] Ibid., p. 122.

[3] Ibid., p. 120.

[4] Francesco Tateo, Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca (Firenze: Le Monnier, 1965), p. 63.

[5] Carlo Calcaterra, "Le 'Rime Nove' del Petrarca" in Studi Petrarcheschi, diretti da C. Calcaterra per la Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo. Volume I (Bologna: Minerva, 1948), p. 17.

[6] Ibid., p. 18.

[7] Ibid., p. 18.

[8] Ibid., p. 18.

[9] George Holmes, Dante (Oxford University Press, 1980), p. 8.

[10] Edoardo Sanguineti, "Introduzione" alla Vita Nuova (Firenze: Garzanti, 1979), p. xvii.

[11] Calcaterra, "Le 'Rime Nove'", p. 19.

[12] Francesco Petrarca, lettera a "Dionigi da Borgo San Sepolcro dell'ordine di sant'Agostino e professore della sacra pagina. Intorno alle proprie angosce.", p. 490.

[13] Calcaterra, "Le 'Rime Nove'", p. 19.

CAPITOLO 3

LA DONNA ED IL POETA NEL CANZONIERE

I. LA DONNA E IL POETA

È ovvio che il Canzoniere si svolge come canto continuo all'amore e alla la bellezza di una donna. La donna è stata identificata come Laura attraverso gli scritti del Petrarca e attraverso l'uso della parola "aura" nelle poesie stesse.

In verità non si sa se Laura fù una vera donna o se fù soltanto un'invenzione del poeta. Può darsi che ci sia stato un amore che abbia colpito Petrarca tanto da condurlo a scrivere tutte queste poesie per lei. Questa donna forse si chiamava davvero Laura, o forse questo era uno pseudonimo per una donna sua amata.

L'uso di una donna fittizia come elemento allegorico era una pratica comune nella poesia amorosa. Come Glauco Cambon trova difficile credere che l'amore di Dante per Beatrice non fosse altro che amore per una donna, così è difficile credere che l'unica cosa che Petrarca abbia avuto in mente nello scrivere del Canzoniere fosse stata una donna. Così come il Cambon argomenta in relazione a Dante, allo stesso modo è possibile ragionare riguardo Petrarca, cioè che "the convention of courtly love as inherited from the Provencal troubadors may have accounted for the exclusiveness, the secrecy, the trobar clus or coded writing so conspicuous in the Stilnovisti and the young Dante. If so, the 'real' Beatrice becomes only a pretext for the focusing of an ineffable sum of mental experiences which Dante had to share with his initiated friends because much more was at stake than amorous idyll."[1]

Quello che Cambon dice di Dante e Beatrice credo si applicabile al

Petrarca e Laura.

Giacomo Colonna, amico del Petrarca, scrisse al poeta una lettera nella quale chiese se Laura non fosse una figura simbolica. Colonna sospettava che "intorno a Laura viva, 'spirans', tutto fosse artificiale, finti i carmi, simulati i sospiri"[2]; che "Laura" non volesse dire altro che "laurea poetica."[3]

Umberto Bosco è dell'opinione che "se si riuscisse domani a dimostrare che Laura donna non è mai esistita, ciò non toglierebbe un sol lineamento alla Laura che a noi importa, quella del Canzoniere..."[4] Forse, ma nelle poesie si trova un'analogia molto importante, quella di Laura/lauro che ci svela il vero tema del Canzoniere, il quale come Colonna aveva sospettato, è la poesia. Anche se Petrarca negò tale interpretazione lo fece per necessità, la necessità di nascondere le sue vere intenzioni.

Laura allora non fù altro che una creazione del poeta. Attraverso le poesie vedremo come la creazione si sviluppò. Secondo Raffaele Amaturo, Laura nacque nella serie di poesie tracciata dai numeri lxi al cxxix;[5] le quali furono composte fra il 1338 e il 1345. La donna però appare in parecchie composizioni precedenti a queste, e nelle quali sembra che abbia luogo la sua "creazione". Laura stessa non viene chiamata per nome fino alla ccxxxix poesia.[6]

Un'interpretazione come quella di Amaturo condanna Laura, la 'donna', ad una posizione secondaria nel Canzoniere. D'altro conto, se si mantiene il parallelo Laura/lauro e ci si arrende all'idea che la 'donna' della quale parla il poeta in tutte le poesie non sia altra che Laura allora la nascita è un processo d'accumulazione. La 'donna' è

presente costantemente in tutto il Canzoniere, iniziando dalla terza poesia, e con poche eccezioni, fino alla ccclcvi.[7]

Quello che è ben più importante però non è la nascita della 'donna', dato che questa sua presenza è scontata, bensì il fondersi della 'donna' (Laura) con il 'lauro'. È in questa fusione che il vero soggetto delle poesie del Canzoniere prende vita. Dopo i primi due sonetti della raccolta, nei quali ci viene descritto lo stato nel quale il poeta aveva scritto le sue "rime sparse", abbiamo nel terzo sonetto l'introduzione della 'donna'. La iii poesia introduce la 'donna' e il tema dell'innamoramento del poeta. L'innamoramento avviene quando il poeta vede la 'donna' e la guarda negli occhi:

> quando i' fui preso, et non me ne guardai,
> che' i be' vostri'occhi, donna, mi legaro.
> (iii, v. 3-4)

È importante notare, per ragioni che verranno elaborate in seguito, che sono gli occhi di lei attraverso gli occhi del poeta che vengono nominati. Ed è attraverso questi che "et aperta la via... [fu] al core." La iv poesia è un ringraziamento da parte del Petrarca per aver ricevuto il 'dono' della 'donna' che dà nuovo significato ai suoi scritti, "...'lluminar le carte/ch'avean molt'anni già celato il vero,".

Il ringraziamento si estende, e il poeta manifesta quanto sia felice che il sole risplenda sul "picciol borgo" dove la "si bella donna al mondo nacque," cioè a dire, secondo la nostra interpretazione, nelle sue rime.

Il 'lauro', altro perno importante delle rime, viene introdotto nella vi e nella vii poesie. Nella sesta il poeta parla dell'impossibilità di vincere la 'donna' con l'Amore ed afferma di essersi ridotto a non poter far altro se non scrivere poesie per lei, "venir al lauro," come dice anche lo Zingarelli nel suo commento al Canzoniere.[8]

La settima poesia è un appello, probabilmente alle Muse ma diretto forse anche al lettore, perché vengano accettate queste poesie scritte in volgare; appello mediante il quale il poeta chiede che gli venga concesso di esprimersi nella lingua scelta. Le convenzioni del suo tempo vorrebbero legare tutti i poeti ad un unico modo di poetare, mentre quelli che come lui vogliono "far d'Elicona nascer fiume" sono considerati esseri strani "che per cosa mirabile s'addita." Questo poetare, ci spiega, avrà a che fare con il 'lauro' ed il 'mirto'; cioè con lapoesia amorosa (il mirto era la foglia usata per l'incoronamento dei poeti d'amore). Negli ultimi tre versi di questo componimento il poeta mostra di rendersi conto del fatto che egli dovrà far da solo la strada scelta:

> Pochi compagni avrai per l'altra via:
> tanto ti prego più, gentile spirto,
> non lassar la magnanima tua impresa.
>
> (vii, v. 12-14)

La strada di certo non è altra che quella della lingua volgare nella quale tutte le poesie di questa raccolta furono scritte.

II. LAURA E IL LAURO

La poesia v collega le poesie che introducono la 'donna' con quelle sul 'lauro'. In essa il poeta riconosce l'inabilità da parte della lingua di descrivere una donna indescrivibile. Indescrivibile perché immaginaria sebbene il semplice tentativo di descriverla sia sufficiente par dar valore alla sua impresa:

> Vostro stato Real, che 'ncontro poi,
> raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
>
> (v, v. 5-6)

Molto importante in questa poesia è la presenza in primo luogo della poesia è la presenza in primo luogo della parola LAUREA, che lega l'immagine della 'donna' senza nome al 'lauro' per via della "Laurea pœtica"; in secondo luogo l'introduzione del mito di Apollo e Dafne. Per il Petrarca i miti erano importanti perché rappresentavano "raffigurazioni incancellabili di vicende della vita, che in condizioni diverse e modi cangianti sempre si rinnovano negli uomini."[9] Il mito più importante per Petrarca, e per il Canzoniere, era quello di Apollo, il dio della poesia, e di Dafne, la donna amata da lui. In questo mito Apollo cambia Dafne in un albero d'alloro perché non può possederla come donna:

> E ch'esser non mi puoi gradita moglie,
> Mentre volgerà il ciel, sarai mia pianta.
> Orneran la mia cetra le tue foglie,
> La mia faretra, e la mia chioma santa,[10]

Nella poesia vi del Canzoniere, nella quale per la prima volta l'alloro è menzionato ('lauro'), troviamo una immagine del poeta che rincorre la

'donna' che gli sfugge... immagine simile alla fuga di Dafne da Apollo:

> Si traviato è 'l folle mi' desio
> a seguitar costei che 'n fuga è volta,
> et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
> vola dinanzi al lento correr mio
>
> (vi, v. 1-4)

Nella xxiii poesia, la canzone "Nel dolce tempo de la prima etade", il 'lauro' e la 'donna' si incontrano per la prima volta nell'ambito della stessa composizione. Nonostante questo non vi ci troviamo nessuna connessione diretta d'identità fra la 'donna' e il 'lauro.' Il primo accenno diretto lo si trova nella xxix poesia. Per la prima volta nei versi:

> Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
> non vesti donna unquanco
>
> (xxix, v. 1-2)

e poi in:

> ch'è stella in terra, et come in lauro foglia
> conserva verde il pregio d'onestade
>
> (xxix, v. 46-47)

Anche se le due immagini, quella della 'donna' e quella del 'lauro', si trovano associate in altre poesie, il loro incontro maggiore e più importante, dove la "figurazione dafnea"[11] è contemplata al massimo è nella xxx poesia, la sestina "Giovene donna sotto un verde lauro."

III. LA SESTINA DELLA TRASFORMAZIONE

L'importanza della introduzione nella raccolta della forma della

sestina va sottolineata, perché attraverso la struttura formale di questo tipo di componimento una serie di parole, che potremmo chiamare termini chiave, vengono messi in particolare risalto. Essi si trovano alla fine di ogni stanza in ordine diverso dalla precedente. I termini-chiave introdotti nella prima stanza sono: il lauro, la neve, gli anni, le chiome, gli occhi, e la riva.
Siccome questo componimento è di grande importanza perché dimostra come i miti "si rinnovano negli uomini" attraverso la convergenza dell'immagine della 'donna' e quella del 'lauro', conviene analizzarlo più attentamente.

Prima stanza

In questa stanza, come si è detto precedentemente, la 'donna' viene identificata con il 'lauro'.
La 'donna' si trova sotto un albero d'alloro; 'lauro' è il primo termine-chiave della sestina. Siccome 'lauro' è il primo e non 'donna', possiamo dedurre che quel che la sestina intende mettere in risalto sono gli attributi del 'lauro', rappresentante della poesia. Visivamente questa prima immagine rende la 'donna' secondaria, quasi nascosta dal 'lauro', indistinguibile dalla stessa pianta se vista a distanza.
L'immagine della 'donna' è descritta così:

> Giovene donna sotto un verde lauro
> vidi più bianca et più fredda che neve
>
> (xxx, v. 1-2)

Molti hanno interpretato questi versi come una descrizione della bellezza della donna, la sua purità e castità. Contrapponendo a questa

tre versi dal Trionfo della Morte nei quali Petrarca descrive Laura dopo la sua morte:

> Pallida no ma più che neve bianca
> che senza venti in un bel colle fiocchi,
> parea posar come persona stanca
>
> (Triumphus Mortis, i, v. 166-168)

si può suggerire che la bianchezza abbia un altro significato, e che rappresenti la morte. L'ipotesi è rafforzata dal saggio di Michele Feo, il quale conferma che la "bianchezza" era, per l'epoca petrarchesca, un colore associato alla morte che però "per la civiltà classica è il colore di bellezza."[12]

L'immagine presentataci dunque è di una donna morta, si, ma dall'aspetto bellissimo. Per il poeta, essa rassomiglia alla 'neve', un altro termine-chiave con il quale il poeta ci ricorda il colore se non la bellezza della 'donna', "non percossa dal sol molti e molt'anni." "Anni" è il terzo termine-chiave. Con questo il poeta introduce alla poesia la dimensione temporale. A sua volta la ripetizione della parola 'anni' richiama lo infinito passar degli anni.

La 'donna' sotti il 'lauro' fà tanta impressione al poeta che egli dichiara di non poterla più dimenticare. "E 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome" sono quel che lo attraggono e le cose che legheranno la visione alla sua memoria. Una parola come "chiome', anch'essa termine-chiave, di nuovo connette la 'donna' con il 'lauro'. 'Chiome' può non solo riferirsi ai capelli della 'donna', ma anche alla 'chioma' di un albero.

Il quinto termine-chiave è 'occhi', attraverso i quali il poeta riceve

i suoi stimoli, ed anche le sue illusioni visive.
L'ultimo termine-chiave è 'riva'. Questo si contrappone a immagini quali quelle del 'fiume' o del 'ruscello', immagini da associare al movimento a cui si può paragonare il movimento di una poesia.

Seconda stanza

In questa stanza il poeta introduce una serie di impossibilità che, semplificando, possono essere così riassunte: Cesserà di pensare (scrivere) quando il 'lauro' cesserà di avere foglie verdi. Questa è un'impossibilità in quanto il 'lauro' (alloro) è un albero sempreverde. La parola 'riva', secondo questa immagine d'impossibilità, rappresenta il movimento fuori dal 'fiume' della poesia contrapposto alla immobilità della 'riva'. Il 'lauro', in questa stanza, continua a mantenere il suo posto come soggetto di primaria importanza.
La seconda impossibilità si trova ai versi 9-10, nei quali il poeta afferma che il suo cuore si calmerà e le sue lacrime cesseranno di scorrer quando il fuoco si ghiaccerà e la neve arderà. Con l'immagine dell' "arder la neve' il poeta fa riferimento alla resurrezione della 'donna' morta.
La terza impossibilità è introdotta nel tema della temporalità. Il poeta vorrebbe aspettare quel giorno (della resurrezione), e sarebbe disposto ad aspettare ad infinitum.

Terza stanza

La terza stanza mostra che il poeta ha riconosciuto le impossibilità

descritte nella seconda stanza, e si rassegna a rimanere schiavo del 'lauro' per tutti i suoi anni:

> Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni,
> si ch'a la morte in un punto s'arriva,
> o colle brune o colle bianche chiome,
> seguirò l'ombra di quel dolce lauro
> per lo più ardente sole et per la neve,
> fin che l'ultimo dì chiuda quest'occhi.
>
> (xxx, v. 13-18)

Quarta stanza

In questa stanza prosegue l'associazione fra la 'donna' e il 'lauro'. Gli 'occhi' sono in questa stanza gli 'occhi' della 'donna', i quali forniscono una connessione fra il poeta e la 'donna/lauro'. Gli 'occhi' sono visti attraverso gli 'occhi'; negli 'occhi' della 'donna/lauro' il poeta vede se stesso, vede i suoi versi. L'effetto di questi 'occhi' i più belli "o ne la nostra etade o ne' prim'anni," è simile all'effetto che il sole ha sulla neve.

'Riva' in questa stanza ha un rapporto più diretto con il 'ruscello' o 'fiume' al quale si accenna nelle altre stanze. Nel 22^{o} verso viene rappresentato un 'ruscello' di lacrime condotto da "Amor" ai piedi del 'lauro', 'ch'à i rami di diamante, et d'or le chiome."

In quest'ultimo verso di nuovo troviamo il rapporto 'donna/lauro'. I 'rami' e le 'chiome' non sono soltanto quelli del 'lauro', ma anche le membra e i capelli della 'donna'.

Quinta stanza

La qunita stanza descrive la paura da parte del poeta di non veder il suo desiderio realizzato. Il riconoscimento della propria mortalità, del movimento del tempo, e la rassegnazione della terza stanza qui diventano paura. Egli desidera veder gli 'occhi' del suo idolo, la 'donna', ed essa stessa scolpita "in vivo lauro." In questo verso troviamo il modo in cui il poeta cerca di dare vita alla sua 'donna' morta che era stata introdotta nella prima stanza. La 'donna' può essere morta davvero, ma potrebbe anche essere una sua finzione alla quale egli vuole dar vita. Questo può venir seguito attraverso il "vivo lauro". Siccome il 'lauro' rappresenta la "laurea poetica" si può estrapolare dicendo che il metodo con cui il poeta può dare vita alla sua 'donna', sia essa morta o immaginaria, è attraverso la poesia. Sono sette anni, al momento della composizione di questa sestina, che il poeta và "di riva in riva." Se, come abbiamo detto prima, la 'riva' rappresenta la cessazione del movimento ed il poeta si trova fra le 'rive', allora possiamo dedurre che questo "di riva in riva" rappresenta un periodo di incessante poetare.

Cosa significa l'affermazione del poeta: "..., oggi ha sett'anni/ che sospirando vo di riva in riva"?

Indagando sulle date di composizione delle opere del Petrarca si trova che la data di componimento di questa sestina corrisponde più o meno con la scrittura del Secretum.[13] In quest'opera il poeta parla della contemplazione sulla morte, tema comune delle poesie del Canzoniere, e anche della nostra sestina.

Sesta stanza

In questa, l'ultima stanza di sei versi della sestina, il poeta mostra di rendersi conto che l'unica cosa che egli può fare è di andare avanti con la sua adorazione della 'donna/lauro'. I suoi tormenti bruciano internamente ("Dentro pur foco, et for candida neve"), mentre esternamente lui stesso sarà del colore della neve: o perché sarà morto, o per la paura che i suoi desideri saranno in vano. Si offre pertanto oggetto della pietà dei posteri, i quali forse potranno capire le sue sofferenze. Questo sarà possibile solo attraverso i versi, le sue poesie. Quest'ultimo desiderio così viene espresso: "se tanto viver pò ben colto lauro."

I tre versi di chiusura, nei quali vengono ripetuti i termini-chiave a due per verso, descrivono l'inabilità del poeta nel vincere gli stimoli della 'donna/lauro'.

Si può concludere qui dicendo che questa poesia esprime l'inabilità del poeta di controllare gli oggetti, gli stimoli stessi che sono la causa della sua poesia. Dimostra una certa rassegnazione ad essere prigioniero della 'donna', cioè del 'lauro' e perciò della poesia.

IV. I MITI NEL CANZONIERE

Avendo costatato che la 'donna' del Canzoniere rappresenta il 'lauro' e viceversa, e che i due rappresentano la poesia, bisogna ora

andare avanti nel descrivere il vero rapporto fra il poeta e la sua 'donna'. Per questo non bisogna fare altro che rivolgersi alla canzone numerata xxiii. Si nota che in mancanza di una connessione: quella fra il poeta ed il 'lauro'.

In questa canzone il poeta ci racconta l'effetto che "Amore" ebbe su di lui; "Amore" con l'aiuto della 'donna', già prima identificata con il 'lauro', riesce a trasformare il poeta in 'lauro':

> La vita el fin, e 'l di loda la sera.
> Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
> infin allor percossa di suo strale
> non essermi passato oltra la gonna,
> prese in sua scorta una possente Donna,
> ver' cio poco già mai mi valse o vale
> ingegno, o forza, o dimandar perdono;
> ei duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
> facendomi d'uom vivo un lauro verde
> che per fredda stagion foglia non perde.
>
> (xxiii, v. 31-40)

Il poeta e la 'donna' appaiono qui come forze apparentemente diverse ma sono in effetti una forza unica che si muove attraverso tutte le poesie del Canzoniere.

Il poeta, per il fatto di essere "un lauro verde", rappresenta la poesia allo stesso modo che la 'donna/lauro' rappresenta la poesia.

Il poeta è a capo di un filo di concetti:

donna/Laura/lauro/Laurea poetica/poesia/poeta

Ne consegue che nella xxx poesia il poeta non canta soltanto la 'donna' ma anche se stesso e perciò la sua poesia.[14]

Con tale premessa le minuziose osservazioni del Canzoniere si

trasformano in auto-osservazioni. Queste si svolgono attraverso i vari miti che il poeta riporta come paralleli del rapporto 'donna'/poeta delle sue poesie.

Tre miti sono particolarmente importante: quello di Diana e Atteone, quello di Narciso, e quello di Medusa. Siccome il poeta è il narratore delle sue poesie egli è anche un osservatore indiretto. Quando introduce i miti, quello che avviene in queste poesie ha un effetto indiretto sul poeta stesso. Guarda Diana attraverso gli occhi di Atteone; attraverso gli occhi di Narciso vede se stesso; e nel caso della Medusa il poeta può guardallaindirettamente attraverso gli occhi di Perseo senza cader vittima di essa.

Seguiamo ora i miti come li si trovano nel Canzoniere.

Il mito di Diana e Atteone è più apparente nel componimento lii dove Diana viene nominata. Qui il poeta dice di aver spiato una "pastorella" che si avvolge i capelli in un "leggiadretto velo." Nel nominare Diana il poeta cambia posto con Atteone. Atteone è quello che spia la "pastorella" come aveva spiato Diana; perciò il poeta non corre nessun rischio di cader vittima della sua visione, come accadde ad Atteone, il quale morì dopo aver visto il corpo nudo di Diana. Mazzotta conviene su questo punto dicendo che "Acteon is like the poet and, in effect, he is the metaphor for the poet, the voyeur who sees unseen Diana's nakedness and transgresses the bounds of the sacred space that must remain unaccessible to him."[15] Ecco come il Petrarca esprime questa situazione:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

(lii, v. 1-8)

Nel caso del mito di Narciso, nella poesia xlv, la 'donna' sostituisce Narciso. La poesia presenta il pericolo che si corre nel riconoscere la propria bellezza, conoscere se stessi. Narciso morì a causa della sua scoperta, la 'donna' invece si salva nella poesia perché è Narciso a morire al suo posto nel componimento del Petrarca:

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba.

(xlv, v. 12-14)

Narciso morì e si transformò in fiore. Il poeta nell'ultimo verso dice che l'erba non è degna di avere un fiore così bello come quello nel quale si trasformerebbe la sua 'donna'. Ancore Mazzotta, dice: "whatever authentic self-knowledge is possible, it is equivalent to death. Or, what amounts to the same thing, death is the knowledge of one's own vanity."[16] È per questa ragione che Petrarca descrive lo specchio della poesia come "il [suo] avversario," perché questo porta alla morte.

Infatti, nella poesia seguente (xlvi) il poeta dichiara che la sua

'morte' ha inizio proprio da questo specchiarsi, dal riconoscimento della propria bellezza da parte della 'donna', cioè della poesia:

> ...
> ...
> ma più ne colpo i micidiali specchi,
> che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi,
>
> ...
> ...
> ...
>
> Questi fuor fabbricati sopra l'acque
> d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio,
> onde 'l principio de mia morte nacque.
>
> (xlvi, v. 7-8 & 12-14)

Un altro mito importante per il Canzoniere è quello di Medusa. Nel componimento clxxix il poeta si trova davanti alla sua 'donna' alla quale mostra i suoi occhi "pien d'umiltà si vera." Alla vista della sofferenza del poeta la 'donna' sente pietà e questo le fà ogni "suo sdegno indietro tira[r]." Il poeta dipende dalla pietà che la 'donna' sente per lui perché questa potrebbe trasformarlo in "marmo" come Medusa fà delle sue vittime. Infatti la 'donna' sa di avere questo potere e perciò allontana il suo sguardo dal poeta: "Ovunque ella sdegnando li occhi gira."

La 'donna' non sdegna il poeta come lui crede ma cerca di non guardarlo negli occhi perché la morte del poeta significherebbe la morte della 'donna' stessa. Mostrandole la sua "umiltà si vera" il poeta però riesce a ricevere uno sguardo dalla 'donna'. È qui che questo sonetto contiene per il poeta una speranza: "un conforto m'è dato ch'i non pera." E questo conforto dato dal fatto che la 'donna' riconosce il

poeta come suo creatore?

Sebbene sia grato per questo conforto il poeta è conscio del pericolo. Si riferisce alla 'donna' come "la mia dolce nemica," e prima ancora, nella poesia xxiii, come "la dolce et acerba mia nemica." In questa ultima poesia il poeta racconta di come lo sguardo fece di lui "un quasi vivo e sbigottito sasso." È solo sottintesa qui Medusa, ma nella prima poesia della quale abbiamo parlato (clxxix) e nella cxcvii Medusa viene menzionata per nome:

> E ciò non fusse, andrei non altramente
> a veder lei, che 'l volto di Medusa,
> che facea marmo diventar la gente.
>
> (clxxix, v. 9-11)

> pò quello in me, che nel gran vecchio mauro
> Medusa quando in selce transformollo;
>
> (cxcvii, v. 5-6)

Come si è detto, nella clxxix poesia il poeta crede che ci sia speranza di non essere trasformato in "marmo". Nella cxcvii incece riconosce la capacità da parte della 'donna' di effettuare tale trasformazione; cioè ucciderlo con il suo sguardo:

> L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
> et di bianca paura il viso tinge;
> ma li occhi ànno vertù di farne un marmo.
>
> (cxcvii, v. 12-14)

I tre miti qui riportati hanno un filo che gli è comune. Ognuno rappresenta situazioni nelle quali il poeta osserva la sua 'donna' direttamente o indirettamente. Questo osservare in ogni caso contiene un

certo pericolo di morte. Nel caso del mito di Diana è il poeta a scansare la morte con l'aiuto di Atteone. Nel mito di Narciso la 'donna', la quale corre il pericolo di esser vittima a causa della propria vanità, così come era successo a Narciso, non lo fa perché essa è al di sopra di ogni comportamento frivolo come non lo può essere una persona vana. Questo è ampiamente dimostrato dal Triumphus Pudicitiae:

> Onestate e Vergogna a la front'era;...
> Senno e Modestia a l'altre due confine
> Arbito con Diletto in mezzo 'l core,
> Perseveranza e Gloria in su la fine;
> Bella Accoglienza, Accorgimento fore,
> Cortesia intorno intorno e Puritate,
> Timor d'infamia e Desio sol d'onore: ...
> e la concordia ch'è si rara al mondo,
> v'era con Castità somma Beltate.
>
> (Triumphus Pudicitiae, v. 79-90)

Nel mito di Medusa il poeta sà di poter morire se la 'donna' la guarda negli occhi. È la 'donna' stessa che cerca di non farsi guardare negli occhi dal poeta. La necessità di scansare la morte sia da parte del poeta che da parte della 'donna' si trova nel fatto che siccome lei è la creazione del poeta e lui è il riflesso della sua creazione la morte minaccia tutti e due contemporaneamente. La vita dell'uno non è possibile con la morte dell'altro. Come constata Vittorio Sereni, "Laura è il suo specchio e insieme lo specchio del creato. Il luogo dello irreale e semplicistico: 'Amami come io ti amo,' Francesco, con la presunzione e l'egocentrismo anche inconscio del poeta che sempre vorrebbe essere

visto presente nell'uomo, sembra dire a Laura: 'Amati come io ti amo.' Cioè riconosciti, specchiati nella rappresentazione che io faccio di te e di noi due insieme... Al cospetto dello specchio che è Laura, Petrarca ha lavorato a formare la propria immagine."[17]

Note

[1] Glauco Cambon, Dante's craft: Studies in language and style (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969), p. 18.

[2] Umberto Bosco, Petrarca (Torino: UTET, 1946), p. 16.

[3] Ibid., p. 16.

[4] Ibid., p. 23.

[5] Raffaele Amaturo, Petrarca (Bari: Laterza, 1971), p. 275.

[6] Concordanza per il Canzoniere di Francesco Petrarca, Accademia della Crusca (Firenze: Consiglio Nazionale delle Richerche, 1971), p. 941.

[7] Ibid., p. 509-511.

[8] Nicola Zingarelli, Le Rime commentate da (Bologna: Zanichelli, 1964,), p. 297.

[9] Carlo Calcaterra, "Le Rime nove del Petrarca" in Studi Petrarcheschi (Bologna: Minerva, 1948), p. 20.

[10] Ludovico Dolce, Le Trasformazioni tratte da Ovidio (N. Y.: Garland, 1979 - originale 1568), p. 11.

[11] Calcaterra, Le Rime nove, p. 22

[12] Michele Feo, "Pallida no, ma più che neve bianca" in Giornale Storico della Letteratura Italiana 152 (1975), p. 353.

[13] Ernest Wilkins, Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere (Milano: Feltrinelli, 1980), p. 389.

[14] Calcaterra, Le Rime nove, p. 22.

[15] Giuseppe Mazzotta, "The Canzoniere and the language of the Self" in Studies in Philology, 75, 1978, p. 283.

[16] Ibid., p. 280.

[17] Vittorio Sereni, "Petrarca: Nella sua finizione la sua verità" in Francesco Petrarca nel VI° centenario della morte, 1976, p. 76.

CAPITOLO 4

IL CARATTERE INDIPENDENTE DEL CANZONIERE

Le poesie del Canzoniere sono poesie che furono scritte in diversi periodi della vita del Petrarca. Non rappresentano un'accumulazione di componimenti, ma come dice il Wilkins, si tratta di "una raccolta selezionata e ordinata, la cui elaborazione, iniziata dal Petrarca durante la giovinezza, continuò fino al giorno della morte."[1] Il Canzoniere è una delle poche opere petrarchesche che si possono definire finite. Ma le si può dare una tale definizione? Ritengo che sia un'opera finita, sebbene non si possa esser sicuri che il Petrarca non avrebbe continuato a scrivere altre composizioni, selezionarle, e cambiarne l'ordine. Non si può essere sicuri perché fù così con tutte le sue opere, per le quali tutto era perpetuamente in fase di revisione. Quel'è la situazione della nona stesura compiuta dal gennaio 1373 al luglio 1374, e che noi conosciamo come il Canzoniere? Abbiamo in questi componimenti una serie di poesie quali il poeta stesso ha voluto chiamare frammenti; infatti il nome originalmente dato alla raccolta dal Petrarca era quello di Rerum vulgarium fragmenta. Alla fine del terzo libro del Secretum Francesco assicura Agostino che "vigilerà diligente su" se stesso, e che "raccoglierà gli sparsi frammenti dell'anima" sua.[2]
Secondo le date di composizione le poesie possono essere definitivamente dichiarate frammenti di una vita.

Un aspetto dell'opera, così come viene offerta nella nona stesura, appare contradittorio. In un certo senso ci sembra un'opera "chiusa" per come Umberto Eco definisce le opere medioevali, cioè: "il significato delle figure allegoriche e degli emblemi che il medievale

incontrerà nelle sue letture è fissato dalle enciclopedie, dai bestiari e dai lapidari dell'epoca; la simbolica è oggettiva e istituzionale."[3]

Il Canzoniere, sebbene per la sua natura frammentaria come forma non sia concluso, è compiutamente svolto al proprio interno: "L'opera perciò ha infiniti aspetti, che non ne sono soltanto 'parti' o 'frammenti', perché ciascuno di essi contiene l'opera tutta intera, e la rivela in una determinata prospettiva."[4]

Che il Petrarca abbia dovuto seguire certe convenzioni nello scrivere il suo Canzoniere non è cosa che ci dovrebbe ingannare nell'accettare queste poesie come tante altre provenienti dalla stessa epoca. Ci si libera dalle convenzioni nel saperle usare a proprio fine. Ed è questo che Petrarca dimostra con il Canznoiere. Non è un'opera "chiusa" perché si rifà alle convenzioni di un certo stile di poesia; è un'opera "aperta" perché al di sopra dei significati convenzionali si apre mostrandone altre moltitudini.

La sua forma frammentaria, che presenta la capacità di cambiare l'ordine non solo delle poesie ma anche dei versi, dimostra la libertà della quale il lettore può usufruire senza perdere la concretezza e la stabilità del sistema formato dalla raccolta. Aldo Scaglione, nel suo "La struttura del Canzoniere," cita il Petrarca stesso per dimostrare l'intercambiabilità dei versi:

> "Avevo pensato di mutare l'ordine di questi quattro versi in modo che i primi venissero ultimi, e viceversa. Ma rinunciai a causa del suono del principio e della fine, e perché i più sonori si sarebbero trovati nel mezzo, e i più pacati al principio e alla fine, il che è contrario ai principi della retorica."[5]

Petrarca rinunciò al cambiamento non per mantenere un certo significato ma per la retorica. "Così sembrò a Petrarca che cambiare l'ordine dei versi non avrebbe cambiato per nulla il significato, almeno qui. La sola ragione per un ordine invece di un altro era il modello melodico e ritmico, il suono e l'eufonia, e il tono o l'intensità del suono e delle immagini. In altre parole, non logica, ma come elgi stesso dice, 'retorica'."[6]

Così Scaglione si pone contro il punto di vista 'Echiano'. Nel suo saggio dichiara che il Canzoniere è un'opera "aperta" perché non porta verso una conclusione; è un'opera "non classica" perché la sua struttura libera che contiene "la possibilità di estendersi all'infinito... constrasta con l'idea classica di un'opera d'arte come qualcosa di assolutamente finito, immutabile, completo e chiuso in se stesso."[7]

La particolarità di quest'opera (il Canzoniere) condusse i seguaci del Petrarca a subito riconoscerne l'importanza e perciò studiarla e conservare i documenti pertinenti ad essa.[8]

Questa particolarità è evidente anche a noi: è la forma "aperta" del Canzoniere che la classifica come opera "moderna."

Un altro aspetto del Canzoniere che lo rende opera innovativa e "moderna" è che il petrarca ha ottenuto quel che tutti i poeti sperano di ottenere, l'indipendenza, la non-referenzialità ad altre opere; la fabbricazione di un sistema autonomo ed auto-referenziale.

John Freccero ci dimostra bene come il Petrarca arriva ad ottenere quest'indipendeanza con il Canzoniere.

Nel suo "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics," Freccero

sostiene che l'originalità dell'opera petrarchesca consiste nel fatto che quest'opera ci presenta un sistema chiuso in quanto è auto-referenziale invece di rifarsi ad altri sistemi di significazione. Freccero pensa che il Petrarca, seguendo l'esempio di Agostino, abbia strutturato nel Canzoniere non solo una "confessione" ma anche un'auto-creazione.

Il simbolo agostiniano della conversione è il fico; questo si referisce all'atto di conversione in tutta la letteratura fin dalla Bibbia: "The fig-tree was already a scriptural emblem of conversion before Augustine used the image in his Confessions."[9] Al contrario, il lauro di Petrarca non si referisce a nessun'altra opera letteraria e perciò il poeta crea con questo un sistema auto-referenziale nel quale ci parla della sua "conversione" in un modo confessionalistico che rassomiglia a quello agostiniano: "Petrarch's laurel, on the other hand, has no such moral dimension of meaning. It stands for a poetry whose real subject matter is its own act and whose creation is its own author."[10] Vedremo nel capitolo "La 'donna' e il poeta" che la "conversione" del nostro poeta non è intesa nello stesso modo di quella di St. Agostino, cioè una conversione religiosa. "As all signs point untimately to God, so it may be said that all books, for the Augustinian, are in some sense copies of God's Book... On the other hand, for the laurel to be truly unique, it cannot mean anything: its referentiality must be neutralized if it is to remain the property of its creator. Petrarch makes of it the emblem of the mirror relationship Laura-lauro."[11] Nel Canzoniere pertanto ci viene

presentata la situazione in cui la 'donna-poesia' creata dal poeta a sua volta crea il poeta sotto forma di poeta laureato. Quest'azione forma un sistema circolare chiuso: "This circularity forecloses all referentiality" e risulta in un "self-contained dynamism."[12]

Guido Almansi in "Petrarca o dell'insignificanza" è d'accordo per un certo verso con quel che pensa Freccero. Ritiene che il Canzoniere sia un'opera "tautologica e solipsistica" e che "vive di un sistema di coordinate puramente interne."[13] La descrive perciò come opera che "descrive solo se stessa."[14] In più, sostiene che la gloria del Canzoniere è la sua "indipendenza", e da questo si può intendere l'indipendenza referenziale della quale parla Freccero.

Note

[1] Ernest Wilkins, Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere (Milano: Feltrinelli, 1980), p. 335.

[2] Francesco Petrarca, Secretum (Torino: Einuadi, 1977), p. 59.

[3] Umberto Eco, Opera aperta (Torino: Bompiani, 1976), p. 38.

[4] Ibid., p. 61.

[5] Aldo Scaglione, "La struttura del Canzoniere e il metodo di composizione del Petrarca" in Lettere Italiane 27, 1975, p. 133.

[6] Ibid., p. 133.

[7] Ibid., p. 130.

[8] Ibid., p. 129.

[9] John Freccero, "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics" in Diacritics 5, i, 1975, p. 34.

[10] Ibid., p. 34.

[11] Ibid., p. 37.

[12] Ibid., p. 37.

[13] Guido Almansi, "Petrarca o della insignificanza" in Paragone 25, 196 (1974), p. 70.

[14] Ibid., p. 70.

CAPITOLO 5

L'ATEMPORALITÀ DEL CANZONIERE

Quali effetti hanno l'indipendenza (auto-referenzialità) e, in questo caso, la forma frammentaria di un testo? Essi hanno un effetto sulla temporalità della opera. La natura frammentaria del Canzoniere la mantiene al di fuori del tempo "because it is a composite of lyric instants, the portrait has no temporality... it is immune from the ravages of time."[1] Questo è uno degli aspetti più importanti del Canzoniere dal quale dipendono non solo l'immortalità della 'donna', ma infine delle poesie stesse. Anche Mazzotta sostiene che Petrarca voglia staccare Laura dal tempo, renderla a-temporale, "abolish time."[2] Il senso di temporalità che il Canzoniere contiene gli è dato dal lettore stesso, dalla necessità di leggere un libro dalla prima all'ultima pagina, quale definiscono un principio ed una fine. Quel che il Petrarca ha creato in questo sistema chiuso, a-temporale, ma contemporaneamente "aperto" in senso echiano (di significato), è un sistema eterno nel quale il tempo esiste solo ad un livello: tutto è nel presente, anche il passato ed il futuro. E così che riesce ad avvicinarsi all'eternità la quale egli descrive nel "Trionfo dell'Eternità":

> dinanzi, adesso, ier, diman, mattino e sera
> tutti in un punto passeran com'ombra;
> non abrà loco "fu" "sarà" ned "era",
> ma "è" solo in presente, et "ora" et "oggi"
> e sola eternità raccolta intera;
>
> (Triumphus Eternitatis, v. 65-69)

In questo "Trionfo" Petrarca tenta di definire l'eternità, tentativo necessariamente votato allo scacco. Ma si azzarda ad affermare che l'eternità infatti è un presente continuo: "ne 'fia' ne 'fu' ne 'mai'

ne 'innanzi' o ' 'ndietro'" (v. 32). Quest'assenza di temporalità è evidente anche nel Canzoniere, in cui osserviamo che tale assenza situa ogni frammento temporale in un presente, ma un presente eterno. Il vero "trionfo" dell'eternità si trova dunque nel Canzoniere. In un passo del "Trionfo dell'Eternità" Petrarca afferma che il futuro o il passato non preoccuperanno più la mente degli uomini:

> quasi spianati dietro e 'nnanzi i poggi
> ch'occupavan la vista, non fia in cui
> vostro sperare e rimembrar s'appoggi;
> la quale varietà fa spesso altrui
> vaneggiar sì che 'l viver pare un gioco,
> pensando pur: "che sarò io? che fui?"
>
> (Triumphus Eternitatis, v. 70-75)

Quest'idea ci riconduce al primo sonetto del Canzoniere, l'introduzione dell'opera. In questo sonetto, come nel resto della raccolta, il problema del passato e del futuro dell' "io" è inesistente. Chi sarà e chi fù il poeta già lo sa, e ne parla ora in un sistema atemporale. Il poeta conosce il suo passato ed il suo futuro, vive in un presente eterno, il suo testo poetico, e perciò può dire: "Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono." (i, v. 4).

Note

[1] John Freccero, "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics." in Diacritics 5, i, 1975, p. 34.

[2] Giuseppe Mazzotta, "The Canzoniere and the Language of the Self." in Studies in Philology 75, 1978, pp. 277-78.

CAPITOLO 6

IL CANZONIERE E LA MORTE

I. LA MORTE NEL CANZONIERE.

La morte è uno dei temi principali del Canzoniere. Questa la si incontra anche in un'opera vista come importante per la poetica del Petrarca, il Secretum. Quest'opera è sempre stata letta come opera parallela alle Confessioni di Sant'Agostino. Tre dialoghi i quali avrebbero dovuto in teoria risolvere la crisi spirituale del Petrarca. Troviamo infatti molte occasioni nel Secretum dove Agostino rimprovera Francesco per i suoi peccati; l'opera si può dire che si svolge attorno a questi. Come si vede continuamente, Francesco non è pronto a pentirsi dei suoi peccati, e infine, nell'ultimo dialogo, decide di non pentirsi per poi essere convertito da Agostino ma dichiara: "Non posso frenare il mio desiderio."[1] Risulta dunque ovvio che Francesco non vuole cambiare strada. Se fosse stato in cerca di salvezza spirituale avrebbe seguito l'esempio di Agostino, si sarebbe pentito. Invece egli nega qualsiasi rimprovero e rifiuta di cambiare. Allora qual'è il motivo del Secretum se quello a cui Petrarca vuole accennare non è la libertà dai suoi desideri? L'opera stessa senza'altro può darci una risposta.

Una lettura del Secretum identificando Agostino con il Sant'Agostino storico rischia di nascondere il vero significato dell'Agostino petrarchesco. Si deve tener in mente che questo dialogo è tale solo in apparenza e che infatti si tratta di un monologo. Senz'altro Sant'Agostino, così come rappresentato da Agostino, è un personaggio importante nell'opera ma soltanto in quanto era un esempio da seguire nello stile confessionale nel quale si svolge il Secretum.

"Literary self-creation in the Middle Ages could not fail to evoke the name of Saint Augustine, the founder of the genre. The Confessions, Petrarch's favourite book, is at the same time the model for much of Petrarch's description of the lover as sinner."[2] Come indica Freccero nel suo articolo, "The fig-tree and the laurel," Agostino servì al Petrarca come exempio, modello da seguire nello svolgere delle sue opere confessionali o "auto-creative." Parlando del comportamento del poeta non si può far altro che accennare alle sue opere letterarie ed il Secretum in questa luce appare come un lavoro di poetica.[3] Petrarca aveva perfezionato la sua capacità di scrittore "classico"; aveva sviluppato il suo stile di poeta fin al punto che le sue opere erano pari, e a volte superavano, quelle opere antiche che esse imitavano. Ricordiamo di nuovo l'errore accennato precedentemente del filologo francese Jean Baptiste Lefebvre.[4]

Il Secretum è diviso in tre "libri" che rappresentano tre giornate durante le quali i discorsi vengono svolti. È nel "Libro primo" che troviamo la maggioranza dei riferimenti alla morte. Questo primo dialogo inizia con Agostino che chiede cosa è che Francesco sogna, o attende. Consiglia Francesco di liberarsi dell'auto-inganno che lo mantiene in stasi. Quest'auto-inganno ha a che fare con la mortalità. Gli uomini cercano di dimenticare la morte credendo che così si arrivi alla immortalità. Agostino suggerisce a Francesco una lunga e profonda meditazione sulla morte e sulla mortalità. Questa meditazione lo aiuterà nella scoperta della salvezza: "bisogna riconoscere, come a dire, la radice della umana salvezza."[5] La salvezza dall'inganno del quale si

è parlato sopra, una malattia pericolosa: "Credi tu alcuno così folle, che se è assalito da una malattia pericolosa non desideri ardentemente la salute".[6] Però, bisogna riconoscere la propria malattia, il malato deve voler guarire. Il volgo, altro tema di questo primo dialogo, finge di non riconoscere il pericolo della propria mortalità; Agostino chiama Francesco disgraziato "se va(i) alla ricerca della verità attraverso i deliri del volgo."[7] Come aiuto a Francesco, Agostino suggerisce due vie da seguire: 1. "meditazaione della morte e l'umana infelicità." 2. "intenso desiderio e lo sforzo di assurgere."[8] Francesco risponde dicendo che infatti lui ha sofferto e pianto a lungo e di questo "ne è testimonie Costei," che in questo caso è la "Verità." Agostino propone di dimostrare a Francesco come "far uso di altre parole," e che alla "Verità" è caro "ciò che è limpido."[9] Per Agostino le convenzioni trattengono dalla ricerca della "Verità." Come esempio di salvezza Agostino cita se stesso; ricordando a Francesco che fù la profonda meditazione ad aiutarlo. Riconosce che Francesco è "avvolto in quelle preplessità nelle quali un tempo [si] dibattett[e] anche [lui], quando cercav[a] di prendere una via nuova nella vita" e che lui stesso "empì il cielo e l'aura d'amarissimi sospiri," e che solamente una profonda meditazione gli "adunò innanzi agli occhi tutta la [sua] infelicità."[10] L'avviso per Francesco è che per sovrastare alla difficoltà bisogna volerlo; che il salire verso il cielo, la salvezza, è effettuato solo con l'abbandono del "peso mortale." Tutto questo è possibile attraverso la meditzaione. Agostino poi induce

Francesco a pensare a tutti i suoi studi e alle sue letture, e che in questi "non vengano frequenti i pensieri di morte."[11] Quando la morte viene menzionata non "scende profondamente in cuore," cioè la parola non è altro che un piccolo ricordo; "bisogna insistervi più a lungo, e con una intensa meditazione rappresentarsi ad una le sembianze di chi muore... l'orrore del volto senza conoscenza."[12] Durante questa meditazione Francesco si "agghiaccerà (i), tremerà(i), impallidirà(i), e [gli] parrà già fin d'allora di dibatter[si] tra le angosce della morte" ma Agostino lo avvisa di capire "che la morte per sè non è termine ma un trapasso di affanni fra mille specie e mille suplizi e di tormentatori... e se in questi gravi pensieri, nè indifferente nè disperato, anzi pieno di speranza che la destra di Dio sia possente e disposta a trarti da tanti mali purché tu le ti offra curabile... allora ebbi fiducia di non avere meditato in vano."[13]

L'importanza della morte viene anche sottolineata dalla presenza di un "Trionfo della Morte" fra i Trionfi, l'altra opera (non finita) in volgare del Petrarca.

Nel Canzoniere stesso la frequenza della parola "morte" ne indica l'importanza, infatti ella è presente in quasi tutte le composizioni dalla vi alla ccclxvi. Questa la si trova in associazione con la 'donna' delle poesie. La seconda parte dell'opera è infatti dedicata a Laura morta. Siccome il poeta continua a parlare della sua 'donna' dopo la morte di questa bisogna cercare di capire cosa vuol dirci dell'aldilà dove si trova la 'donna'. Mario Rossi, in "Laura morta e la concezione dell'aldilà" paragona Dante e Petrarca attraverso

le loro 'donne': "Beatrice morta è ancore visibile, udibile: ha un qualcosa di sensoriale, di empirico. Laura morta è molto più disincarnata; vi sono meno allusioni, e forse nessuna, alla possibilità di vederla, di udirla ancora."[14] Laura rimane una visione, un sogno. Si nota, in questo saggio di Rossi, che il Petrarca credeva alla separazione netta dell'anima e del corpo. L'anima così aveva accesso all'eternità. Non rientrava nelle sue idee la risurrezione nella quale tutti i cristiani hanno speranza. Questo parere del Petrarca Rossi lo riconduce al Fedone di Platone, il quale, secondo lui, è "il più pericoloso, il meno solido fra i dialoghi di quel Platone che il Petrarca ammirava ma forse non capiva."[15] Il punto di vista del Petrarca vince difeso, come nota Rossi, dal Benedictus Deus emesso da Benedetto XII il 29 gennaoi 1336.[16] Questa costituzione "toglieva alla Risurrezione quel carattere urgente... che domina tutto il sentimento cristiano dei primi secoli e del Medioevo."[17] Senza il Benedictus Deus Rossi sostiene che I Trionfi non sarebbero stati possibili. In questi componimenti troviamo "la Morte vinta non dalla Risurrezione ma dalla Fama, la Fama vinta dal Tempo, il Tempo vinto non dalla Risurrezione ma dalla Divinità. Nei Trionfi non si trova "Risurrezione." Non è il ritorno alla carne, ma l'eternità soltanto che il poeta vede. E la vede con un aspetto letterario, come se Dio ci fosse soltanto per salvare la fama dei letterati dall'inevitabile tramonto."[18] Questo, secondo me, è alla base delle poesie del Canzoniere; una base eretica per come la vede Rossi. E secondo lui il Petrarca fallisce perché la sua via non "lo ha ricondotto sulla via

di Virgilio e di Omero, alla dottrina dell'ombra, come fece Dante ma piuttosto alla filosofia tradizionalmente attribuita a Platone che probabilmente egli non sempre era in grado di distinguere dallo stoicismo, che era intimamente materialistico."[19]

Ma Petrarca, costantemente conscio della presenza di Dante come precedessore, e fermo nel ritenere l'indipendenza della sua opera, secondo me adottò quest'altra filosofia per non ricorrere allo stesso sistema usato da Dante e proveniente da Virgilio ed Omero. Quello che il Petrarca voleva per le sue "rime" era un'immortalità della 'donna' che anima le sue composizioni.

"The eternal qualities of the laurel"[20] sono simili alle qualità eterne dell'anima; qui troviamo il collegamento nelle poesie, il parallelo fra 'donna', 'lauro', poesia e poeta.

II. DESIDERIO E PAURA DELLA MORTE.

Come si è detto precedentemente, la "morte" è ritrovabile in parecchi componimenti del Canzoniere, non in tutti però sotto lo stesso aspetto.

È possibile dividere la presenza della "morte" in due categorie; oltre agli esempi che rientrano in questi due gruppi, la morte viene menzionata in altre occasioni senza espressione emotiva. Le due categorie sarebbero quella del 'Desiderio della Morte' e quella della 'Paura della Morte.'

Come esempi di 'desiderio' dalle poesie del Canzoniere troviamo:

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
o testimoni de la mia grave vita,
quante volte m'udiste chiamar morte!

(lxxi, 37-39)

et quando a morte disiando corro,
sol di lor vista al mio stato soccorro.

(lxxiii, 44-45)

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dì et notte palpitando cerco,
sol Amore et madonna, et Morte, chiamo.

(ccxii, 9-11)

et però mi son mosso a pregar Morte
che mi tolla di qui, per farme lieto,
ove è colei ch'i canto et piango in rime.

(cccxxxii, 58-60)

Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.
Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai;

(cclviii, 8-9)

Perché il desiderio della morte? Perché la chiama costantemente? Ad un livello questi desideri si possono considerare come desideri di un uomo disperato che desidera la morte come rifugio dai dolori della vita, come aiuto per raggiungere la sua 'donna' amata.

E se le poesie del Canzoniere sono per questo suo amore il quale poi muore, il desiderio di morire per raggiungerla e per stroncare le sofferenze terrestri causate dalla sua morte, si può, entro certi termini, capire. Ma siccome per noi il Canzoniere è una raccolta di poesia stessa, cioè una ricerca della poesia, della "verità poetica," allora il desiderio deve avere altre origini. Abbiamo visto come il Petrarca fà uso della 'donna' per ottenere l'eternità. Come per Dante,

"Petrarch's iter mentis was also to lead to paradise, but to a paradise which was given substance by Laura, not God."[21] È in paradiso che la "verità poetica" si trova e solo Laura può condurre il poeta lì. Il corpo terrestre è come un velo attraverso il quale si deve guardare per arrivare a scoprire la "verità." La "verità" dell'anima è disponibile agli uomini solo parzialmente attraverso gli occhi. Per questo Petrarca deve causare la morte della sua 'donna':

> La morte è fin d'una prigione oscura
> Agli animi gentili...
>
> (Triumphus Mortis, II, v. 34-35)

Attraverso la morte l'anima viene completamente esposta e la verità scoperta.

Nella prima canzone in morte di Laura troviamo questi versi:

> l'invisibil sua forma è in paradiso,
> disciolta di quel velo
> che qui fece ombra al fior degli anni suoi,
>
> (cclxviii, 37-39)

Il velo durante la vita è quel che stimola il poeta a scrivere le sue poesie per tentare di spiegare quel che il velo copre. In morte il velo viene rimosso ma quel che rimane è "l'invisibil forma." Di nuovo il poeta si trova davanti una forma indescrivibile la quale aveva creduto di poter ben identificare e perciò scoprire la verità. Questo è il dilemma del poeta; al momento in cui si crede di essere arrivato alla "verità" riconosce di non aver fatto altro che distinguere un altro ostacolo. Tenendo in mente questa ricerca della "verità" ed il

"desiderio" di scoprire la forma al di dietro del velo, diamo un'occhiata ai miti e come rientrano in questa ricerca. I miti trattati nel Canzoniere, per non dire tutti i miti, riflettono la ricerca e la scoperta della "verità" sotto vari aspetti. La "verità" dell' "io," la "verità" della poesia, la "verità" dell'oggetto della poesia (in questo caso la 'donna'), tutte si perdono in una verità assoluta che incorpora tutte. Ricordiamo Mazzotta quando dice: "what-ever self-knowledge is possible, it is equivalent to death."[22] E ricordiamo anche che nei miti l'oservatore, e quindi lo scopritore della "verità", corre sempre il rischio di morire; infatti alla fine muore quando scopre, come Narciso, Medusa, e Atteone, la cosiddetta "verità."
Il poeta per scoprirla si avvicina pericolosamente alla morte, e sembra che fosse anche disporto a morire se fosse la "fin d'una prigione oscura."

Quando siamo arrivati alla conclusione che il poeta fosse disposto a morire per avere accesso alla "verità" ci troviamo dinnanzi altri versi dallo stesso testo che si pongono contro quest'idea. Questi versi nei quali è evidente la paura della morte si svolgono come i seguenti esempi:

> Così davanti ai colpi de la morte
> fuggo: ...
>
> (xviii, 9)

> Morte, già per ferire alzato 'l braccio,
> come irato ciel tona e leon rugge,
> va perseguendo mia vita che fugge;
>
> (ccii, 5-7)

La vita fugge, et non s'arresta un hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,

(cclxxii, 1-2)

Perché quest'indecisione, prima il desiderio della "morte" e poi la paura e la fuga dalla stessa? Questo non è tanto difficile da spiegare. Sì, il poeta vorrebbe arrivare alla "verità" ma sà anche che se muore con lui morrebbe anche la sua poesia. Nella composizione numero xci il poeta descrive il movimento verso la "verità."
La 'donna' è morta ed il poeta si propone di seguirla:

Ben vedi omai si come a morte corre
ogni cosa creata, et quanto all'alma
bisogna ir lieve al periglioso varco.

(xci, 12-14)

Le poesie son anche loro "cose create" che si dirigono verso la morte (verità). Il movimento verso questa fà sì che l'anima si senta leggera per via del pericolo al quale sa di avvicinarsi, la morte. Questa leggerezza d'animo permette al poeta di sentirsi più vicino alla morte della sua 'donna', gli parrà di salire in paradiso con essa. Ma siccome Petrarca riconosce l'impossibilità di conoscere la "verità" anche quando la 'donna' è morta (per via dell'invisibilità dell'anima) non può rischiare una vera morte perché così cesserebbe la continua ricerca della "verità." Di nuovo Mazzotta così esprime questo ultimo concetto: "the poet is threatened in a more radical way. The vision of Laura which binds his will and from which there is no escaping is obliquely cast in terms of a specifically poetic danger, namely, the danger of losing the poetic voice."[23]

Note

[1] Francesco Petrarca, Secretum (Torino: Einaudi, 1977), p. 195.

[2] John Freccero, "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics" in Diacritics, 5, i, 1975, p. 34.

[3] Oscar Giuliani, Allegoria Retorica e Poetica nel Secretum del Petrarca (PhD 1976, University of Wisconsin, Madison), abstract.

[4] Guido Martellotti, "Introduzione" al Secretum di Francesco Petrarca (Torino: Einaudi, 1977), p. 199.

[5] Petrarca, Secretum, p. 11.

[6] Ibid., p. 9.

[7] Ibid., p. 15.

[8] Ibid., p. 15.

[9] Ibid., p. 19.

[10] Ibid., p. 21.

[11] Ibid., p. 35.

[12] Ibid., p. 35.

[13] Ibid., p. 37-39.

[14] Mario Rossi, "Laura morta e la concezione petrarchesca dell'aldilà." in Studi Petrarcheschi (Bologna: Minerva, 1961), vol. VII, p. 302.

[15] Ibid., p. 316.

[16] Ibid., p. 307.

[17] Ibid., p. 315.

[18] Ibid., p. 315.

[19] Ibid., p. 319.

[20] Aldo Bernardo, Petrarch, Laura, and the Triumphs (Albany: University of New York, 1974), p. 99.

[21] Ibid., p. 97.

[22] Giuseppe Mazzotta, "The Canzoniere and the language of the Self" in Studies in Philology 75, 1978, p. 281.

[23] Ibid., p. 278.

CAPITOLO 7

LA VERITÀ POETICA

I. ALLA RICERCA DELLA VERITÀ POETICA

Il Canzoniere petrarchesco, dove sono raccolti i frammenti dell'anima del poeta, è in superfice non altro che una raccolta di poesie d'amore in onore di una certa Laura. Come si è visto però questo è solo un aspetto superficiale delle poesie perché indagando più a fondo molte altre sottocorrenti sono evidenti. Quella alla quale si è data più attenzione qui è l'incontro dei vari elementi per la formazione di una identità basilare, cioè la poesia.
L'amore così diventa una convenzione come tante altre; come lo sono le convenzioni letterarie di forma e quelle di riferimenti teologici. Il veicolo dell'amore, visto sotto l'aspetto della poesia amorosa già discussa, conduce al traguardo apparentemente religioso della purificazione. Questa sarebbe una conclusione presso la quale si trova la "verità" di Dio. Per questo Freccero legge il Canzoniere come una conversione, così come le Confessioni lo furono per Santo Agostino.

Facendo più attenzione alla forma del Canzoniere vediamo che in effetti i suoi frammenti non sono veri e propri frammenti. Un frammento è una porzione di una composizione; tutte le composizioni del Canzoniere sono poesie complete in se stesse, hanno un principio ed una fine. Le forme poetiche usate, sonetti, sestine, canzoni, eccetera, rappresentano forme auto-sufficienti.
Leggendo le poesie si nota che la maggior parte non sono altro che descrizioni ripetitive degli attributi della 'donna' o delle

sofferenze del poeta. Queste ripetizioni rendono l'opera piuttosto statica, eccetto per il movimento necessariamente presente nella lettura per la quale una poesia segue un'altra. Questa staticità però è come quella di uno specchio davanti ad un altro specchio, nel quale si trova un'infinita serie di immagini. Anche queste immagini si seguono l'un l'altra e danno un senso di temporalità; ma infatti tutte le immagini sono compresse nelle due superfici riflessive. Si è già visto come il Petrarca stabilisce una connessione tra la 'donna', il 'lauro', ed il poeta. La 'donna' viene creata dal poeta attraverso la poesia; la 'donna' perciò conduce il poeta al 'lauro'; la 'donna' ed il 'lauro' sono riflessioni l'uno dell'altra ed entrambe sono riflessioni del poeta.

La compressione d'immagini, l'unificazione dei fattori principali dell'opera si può spiegare nella presenza della "morte." La 'donna' creata dal poeta è rappresentante anche di un corpo umano; le poesie rappresentano una temporalità in quanto hanno un inizio ed una fine, e come lo è per tutti i corpi il movimento naturale della 'donna' è verso una "morte."

Se, come si è detto, gli elementi principali sono riflessioni uno dell'altro la morte di uno sarebbe la morte di tutti. Nel Canzoniere ci sono altri elementi che danno una speranza per la sopravvivenza della poesia.

Per primo, il 'lauro' è un albero sempreverde il quale, come rappresentante della poesia, della 'donna', e del poeta, tiene la morte a distanza:

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro

(xxx, 7-8)

Questi versi significano che i suoi pensieri non si fermeranno mai, oppure che si fermeranno quando non si trovano più foglie verdi sul lauro.

Secondo, abbiamo già accennato alla circolarità del Canzoniere, Questa caratteristica nega una fine definitiva; l'inizio e la fine della serie di poesie si perde nelle poesie stesse. Terzo, non c'è bisogno di citare di nuovo i versi 65-69 del "Triumphus Eternitatis" dove Petrarca tenta di definire l'eternità.

La creazione di un sistema auto-referenziale insinua una negazione di quel che lo ha proceduto.

Siccome il Canzoniere non si rifà alla Bibbia come si rifanno altre opere letterarie, questa rappresenta una certa negazione del Dio creatore.[1]

Il linguaggio di un poeta è animato dal desiderio di descrivere e dare nome, come infatti il Petrarca fà per tutto il Canzoniere. Il linguaggio è non solo lo strumento ma anche il creatore del desiderio.

Attraverso l'uso del linguaggio il poeta tenta di arrivare ad un punto d'intelligibilità, una "verità"; quel che Freccero, interpretando il Canzoniere come una conversione agostiniana, chiama "God" (the word).[2]

Northrop Frye porta avanti questa teoria con la seguente tesi: secondo lui, il tentativo da parte dell'uomo di creare, "to make the leap from words to things," il desiderio di arrivare alla significazione, non è altro

che una regressione.[3] La creazione da parte dell'uomo, cioè l'arte, mostra la via verso la significazione mentre si referisce alla Creazione Divina; questo Frye definisce come "recreation."

Questa ipotesi è applicabile al Canzoniere perché Petrarca con il suo atto di creazione in superfice si riferisce alla Creazione Divina mentre infatti lui stesso prende il posto di Dio. Il Canzoniere non si riferisce alla Creazione Divina perché è auto-referenziale. Si riferisce a se stesso, alla propria creazione la quale contiene e rinnova. Petrarca, il poeta, con l'assenza di Dio non ha più bisogno di scontare la morte con la vita perché vive la propria morte attraverso la sua creazione, la 'donna', per la quale la morte, o la possibilità di una morte, è una presenza inevitabile. La morte rappresenta nel sistema del Canzoniere una fine senza fine, una fine all'infinito.

Quest'infinito è lo stesso infinito presentato dalle immagini degli specchi. Le parole del poeta lo rispecchiano. Nei miti ai quali si è accennato è spesso presente l'immagine dello specchio (Narciso, Medusa); e gli occhi stessi della 'donna' che il poeta descrive fanno da specchi che rispecchiano tutto ciò che li circonda, il poeta incluso.

Foucault intende il linguaggio come uno specchio.

Secondo lui "The gods send distasters to mortals so that they can tell of them, but men speak of them so that misfortunes will never be fully realized, so that their fullfilment will be averted in the distance of words."[4] Perciò le descrizioni ripetitive del Canzoniere. È attraverso il linguaggio stesso che il Canzoniere acquista la sua a-temporalità: "Misfortunes, or death, its limits open before language, or rather

within language, an infinite space... headed toward death, language turns back upon itself; it encounters something like a mirror; and to stop this death which would stop it, it possesses but a single power: that of giving birth to its own image in a play of mirrors that has no limits."[5]

In questo vediamo la continua immagine della donna petrarchesca, infinitamente descritta, rispecchiata in ogni poesia, in ogni verso, che forma una serie la quale si chiude soltantosu se stessa. Il nostro poeta ripete senza fine le sue sofferenze e le sue descrizioni della 'donna' (lauro, poesia, poeta), e provvede anche immagini di specchi, come nei componimenti xlv e xlvi, dove la 'donna' si può rassicurare della sua esistenza:

> Il mio adversario in cui veder solete
> gli occhi vostri...
>
> (xlv, v. 1-2)

in questi versi la 'donna' si specchia e vede i suoi occhi, cosi creando l'effetto d'infinite immagini spiegate precedentemente.

> ...i micidiali specchi,
> che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.
>
> (xlvi, v. 5-6)

in questi versi i micidiali specchi sono gli occhi stessi che portano la riflessione della 'donna', e perciò dei versi, delle poesie, del poeta; e che ricordano Narciso il quale morì nell'innamorarsi con se stesso.

II. L'AVVICINAMENTO ALLA VERITÀ

Il corpus dell'opera che è il Canzoniere è rappresentante del corpo della 'donna' che lo anima. Se la morte è "fin d'una prigione oscura" l'accenno alla morte nelle poesie cerca di dirigerci verso la verità. Ogni fine di poesia è una morte, ogni forma di ogni poesia è una prigione dalla quale viene emessa la verità. Il corpus dell'opera è descritto come frammentario senza veramente esserlo. Le poesie sono individue e, come ha dimostrato il Petrarca stesso, possono essere liberamente riorganizzate o presentate da sole come componimenti completi. Quel che è importante sono gli "spazi" fra i componimenti. Questi rappresentano una morte temporanea, un silenzio che permette di contemplare ogni poesia per poi accumulare la serie di osservazioni che accenneranno infine ad una verità; quella che il poeta cerca nella "contemplazione della morte," ricordando qui il Secretum. L'opera così conduce il lettore nel viaggio verso la morte, la quale viene vissuta continuamente nei silenzi tra le poesie.

Il lettore condivide con l'autore il desiderio di questi "silenzi" perché li riconosce come la via verso la verità. Uno "spazio" maggiore che provvede anche il "silenzio" maggiore, è senz'altro la divisione dell'opera in due. Questo "silenzio" maggiore serve ancore più degli altri "silenzi" per indirizzare il lettore verso la verità. Per vedere come questa divisione funzioni dobbiamo fare un passo indietro per trovare una base sulla quale il Canzoniere fu costruito. Questa base credo che sia radicata nell'ipotesi neo-platonica secondo la quale l'anima è di provenienza divina; questa innamoratasi della propria

immagine si genera. Quando l'anima nasce nel mondo deve poi seguire un processo di purificazione attraverso il quale arriverà alla "verità" di se stessa. Questo è il procedimento delle poesie del Canzoniere.
Quel che genera l'incontro tra il poeta e la sua immagine è la poesia stessa attraverso la quale egli spera di "purificarsi." Siccome quest'opera non rappresenta una purificazione religiosa il poeta usa la convenzione di questa per significare la sua ricerca della "verità poetica." Quel che usa attraverso la divisione per accennare al movimento verso la "verità" è il mito di Porfirio della "Caverna delle Ninfe." La caverna rappresenta il mondo delle sensazioni; il Canzoniere a sua volta è come la caverna perché anch'esso è un mondo di varie sensazioni create dal poeta.
Nella caverna di Porfirio ci sono due passaggi: uno che sbocca verso il sud, l'altro verso il nord. Il passaggio al nord porta nelle profondità della caverna; quello del sud porta verso il "paradiso." Questi due passaggi sono associati con i segni astronomici del Cancro e del Capricorno. Attraverso il passaggio del Cancro si scende; attraverso il passaggio del Capricorno si ascende.
L'importanza di questo collegamento è che la data della morte di Laura, che rappresenta la divisione del Canzoniere, serve per dimostrare che la morte porta alla verità. La data della morte di Laura è il 6 aprile 1348. Questa data colloca il movimento degli astri, a causa dei segni astronomici, sotto il segno del Capricorno; un movimento ascendente.
Il fatto che le date della nascita di Laura e dell'incontro fra lei e il poeta siano le stesse che la data della morte, non fa altro che

confermare la circolarità dell'opera, e del suo movimento verso un "paradiso," cioè una "verità."

In breve, per concludere, si può dire che la morte che Petrarca ha voluto presentare non è una morte fisica nè spirituale. È soltanto un movimento verso una "verità poetica" che si svolge nell'opera stessa. Gli elementi dell'opera si uniscono e finiscono per rappresentare la poesia. Quando la 'donna' si avvicina alla "verità" religiosa rappresentata dalla "vergine" del componimento ccclxvi che significherebbe una morte vera e propria, un passaggio da uno stato ad un altro, si "ripiega su se stessa," si riaggancia, secondo Mazzotta, alla prima poesia e scansa la morte definitiva.[6]

La ricerca del Petrarca era quella della poesia, la ricerca di una "verità poetica" particolarmente sua, rimossa da ogni altra dei suoi precedenti, particolarmente Dante. Questa ricerca diresse Petrarca a scrivere il Canzoniere, una contemplazione sulla morte, non della sua 'donna' o dell'anima, ma la morte di sistemi di significazione: quello della poesia amorosa di Dante, oppure del Canzoniere stesso in caso che la sua opera venga respinta.

Infatti Petrarca come abbiamo visto prega i suoi lettori di accettare questa raccolta che si stacca tanto dalla tradizione. L'amore, per Laura, e cioè per la sua poesia, sconfigge nel Canzoniere la morte attraverso la accettazione della sostanza, che possiamo definire umana, della racolta; l'accettazione della propria fallibilità e mortalità, come suggerita dal Secretum; e l'accettazione della lingua "volgare" quale dà forma alle poesie della raccolta. Con il Canzoniere, che

rappresenta un urto contro il potere della poesia che creò La Vita Nuova, Petrarca divenne il modello da imitare per quanto riguarda la poesia amorosa.[7]

Note

[1] Northrop Frye, Creation and Recreation (Toronto: University of Toronto Press, 1980), p. 21.

[2] John Freccero, "The fig-tree and the laurel: Petrarch's poetics" in Diacritics, 5, i, 1975, p. 35.

[3] Frye, Creation, p. 21.

[4] Michel Foucault, Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews (New York: Cornell University Press, 1977), p. 54.

[5] Ibid., p. 54.

[6] Giuseppe Mazzotta, "The Canzoniere and the language of the self" in Studies in Philology, 75, 1978, p. 272.

[7] Glauco Cambon, Dante's Craft: Studies in language and style (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969), p. 56.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

Opere di Francesco Petrarca

Petrarca, Francesco. Canzoniere. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli. Nuova Universale Einuadi. Ottava edizione. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980.

_____. Canzoniere, Trionfi, Rime Varie, e una scelta di versi latini. A cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli. I millenni, no. 27. Parnaso italiano III. Quarta edizione. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1958.

_____. Le Rime. Saggio introduttivo e commento di Nicola Zingarelli. Bologna: Zanichelli Editore, 1964.

_____. Secretum. A cura di Enrico Carrara; introduzione di Enrico Martellotti. Torino: Classici Ricciardi, Giulio Einaudi Editore, 1977.

Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca. Accademia della Crusca (Opera del Vocabolario). Firenze: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1971.

Opere consultate

Alighieri, Dante. Vita Nuova. I grandi libri. Seconda edizione. Firenze: Aldo Garzanti Editore, 1979.

Almansi, Guido. "Petrarca o della insignificanza." Paragone, 25, 296 (1974): 68-73.

Amaturo, Raffaele. Petrarca. Bari: Letteratura italiana Laterza, 1971.

Basile, Josè. Forma simbolica ed allegorica nei Rerum Vulgarium Fragmenta ed altre cose. Assisi: Carucci Editore, 1971.

Bernardo, Aldo. Petrarch, Laura, and the Triumphs. Albany: State University of New York Press, 1974.

Bigi, Emilio. Dal Petrarca al Leopardi. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1955.

Bondanella, Conaway J. Petrarch's visions and their Renaissance analogues. Madrid: Studia Humanitatis, 1978.

Bosco, Umberto. Petrarca. Torino: UTET, 1946.

Calcaterra, Carlo. "Le 'rime nove' del Petrarca." In Studi petrarcheschi diretti da Carlo Calcaterra per l'Accademia Petrarca in Lettere Arti e Scienze di Arezzo. Volume I. Bologna: Libreria Editrice Minerva, 1948.

Cambon, Glauco. Dante's craft: Studies in language and style. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

Cesareo, G. A. Le poesie volgari del Petrarca: Secondo le indagini più recenti. Nuova Antologia, 1895.

Chiappelli, Fredi. "Dall'intenzione all'invenzione: Una lettera petrarchesca (Rime cxciv)." Giornale Storico della Letteratura italiana, 144 (1967): 161-69.

_____. Studi sul linguaggio del Petrarca: La canzone delle visioni. Saggi di "Lettere italiane" XIV. Firenze: Olschki Editore, 1971.

Contini, G. "Preliminari sulla lingua del Petrarca." In Paragone, 16 (Letteratura), 1951, pp. 3-26.

De Sanctis, Francesco. Saggio critico sul Petrarca. A cura di Ettore Bonora. Milano: Marzorati Editore, 1971.

Dotti, Ugo. "Petrarca poeta della saggezza." In Giornale Storico della Letteratura Italiana, 151 (1974): 21-38.

Eco, Umberto. Opera aperta. Torino: Bompiani, 1976.

Feo, Michele. "Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco." Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso editori. In Il Petrarca ad Arquà: Atti del Convegno di studi nel VI° centenario (1370-74). Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970. Padua: Antenore, 1975, 330 pp.

_____. "Pallida no, ma più che neve bianca." In Giornale Storico della Letteratura Italiana, 152 (1975): 321-61.

Ferrarino, Pietro. " 'Morte fura prima i migliori'." In Studi Petrarcheschi diretti da C. Calcaterra per la Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo. Volume I. Bologna: Libreria Editrice Minerva, 1948, pp. 135-40.

Foucault, Michel. Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews. D. Bouchard ed., translated by D. Bouchard and Sherry Simon. New York: Cornell University Press, 1977.

Freccero, John. "The fig-tree and the laurel: Petrarch's Poetics." In Diacritics 5, i (1975): 34-40.

Frye, Northrop. Creation and Recreation. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

Goffis, Cesare. Originalità dei Trionfi. Collana critica no. 52. Firenze: Nuova Italia Editrice, 1951.

Holmes, George. Dante. Past Masters Series. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Jerrold, M. F. Francesco Petrarca: Poet and Humanist. New York: Kennikat Press, 1970, re-issue of 1909 ed.

Mazzotta, Giuseppe. "The Canzoniere and the language of the Self." In Studies in Philology, 75 (1978): 271-96.

Merry, Bruce. "Il primo sonetto del Petrarca come modello di lettura." In Paragone, 296 (1974): 73-79.

Noferi, Adelia. "Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura." In Paragone, 296 (1974): 3-23.

Ovidio. Le trasformazioni. A cura di Ludovico Dolce. New York: Garland, 1979 - originale 1568.

Porta, Antonio. "Contro il Potere." In Francesco Petrarca nel VI° centenario della morte. Bologna: Massimiliano Boni Editore, 1976.

Romani, Fedele. Laura nẽ sogni del Petrarca. Prato: Fratelli Passerini e Co. Editori, 1935.

Rossi, Mario M. "Laura morta e la concezione petrarchesca dell'aldilà." In Studi petrarcheschi diretti da Umberto Bosco per l'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo. Volume VII, atti del III° Congresso della Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura italiana (31 marzo - 5 aprile1959). Bologna: Libreria Editrice Minerva, 1961.

Sapegno, Natalino. La poesia del Petrarca: Commento alle rime. Libreria ricerche. Roma: Bulzoni Editore, 1965.

Scaglione, Aldo. "La struttura del Canzoniere e il metodo di composizione del Petrarca." In Lettere italiane, 27 (1975): 129-39.

Sereni, Vittorio. "Petrarca. Nella sua finzione la sua verità." In Francesco Petrarca nel VI° centenario della morte. Bologna: Massimiliano Boni Editore, 1976. pp. 69-78.

Tateo, Francesco. Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca. Firenze: Le Monnier, 1965.

Velli, Giuseppe. "La memoria poetica del Petrarca." In Italia Medioevale e Umanistica, 19 (1976): 171-207.

Waller, Marguerite R. Petrarch's poetics and literary history. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

Wilkins, Ernest H. Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere. Traduzione di Remo Ceserani. Milano: Feltrinelli, 1980.

Addendum

Petrarca, Francesco. Opere. A cura di Emilio Bigi. Quinta edizione. Milano: Mursia Editore, 1975.